كلمة افتتاحية

يسرنا في هيئة تحرير (حقول) الصّادرة عن نادي الرياض الأدبي أن نقدم إصدارنا الدوري في عدده الحادي عشر، بعد أن حددت المشاركة بالأبحاث المختصة بالدراسات الأدبية والنقدية، وقد نشر في هذا العدد مجموعة من الأبحاث في نقد الشعر وتاريخ الأدب والبلاغة والسرد، وهي متنوعة بين القديم والحديث، رغبة منا في أن تتعدّد وجهات النظر والمقاربات النقدية في الأبحاث المنشورة.

وتسعد هيئة التحرير باستقبال مشاركات الباحثين في الحقل الأدبي والنقدي، على أن تكون الأبحاث ملتزمة بشروط النشر المرفقة، علمًا بأنّ الأبحاث ستكون خاضعة للتحكيم العلمي، ولا يفوتنا أن نتقدم بجزيل شكرنا لهيئة التحرير السابقة ورئيسها الأستاذ الدكتور سعد البازعي، على جهدهم في الأعداد الماضية، وإبراز الدورية في المشهد الأدبي والنقدي، كما يسرنا استقبال المقترحات والملحوظات على البريد الإلكتروني (hqool@hotmail.com)، آملين أن نحقق ما نطمع إليه في كسب ثقة القراء والباحثين في أنحاء الوطن العربي.

هيئة تحرير دورية حقول

الملخص

يرى الباحث أن عزل أبي نواس عن مناصبه الحكائيَّة المتوارثة، والمسرفة في اصطناع ما تحلو به الحكايات، وعن صورته المستقرَّة في الأذهان من خلال تلك الحكايات، كل ذلك يمثِّل ضرورة منهاجيَّة لقراءة النصوص مجرّدةً، ضمن سياقاتها الإنسانيّة الطبيعيّة، وظروفها التاريخيّة المعروفة، ومحيطها الثقافيّ المدعوم بالقرائن. ذلك أن جعل النصّ في سياقه أمرٌ ضروريّ منهاجيًّا من أجل قراءته، شريطةَ أن يكون السياق سياقًا حقيقيًّا، لا سياقًا متخيّلًا، أو يغلب على الظن بطلانه، وأن لا تكون القراءة قراءة إسقاطيَّة للسياق على النص، وقبل ذلك أن تُراعَى في القراءة طبيعة الجنس النصوصيّ الذي ينتمي إليه النصّ، فلا تُقرأ قصيدة شِعريّة على أنها خبرٌ تاريخيٌّ أو سيرةٌ ذاتيَّة.

عَبْر هذه المقاربة يحاول الباحث أن يقدِّم مشروعَي تأمُّلٍ واستدراك: الأوّل يهدف إلى تقديم قراءة جديدة في شخصيّة أبي نواس وتراثها، والآخر إلى عرض نموذجٍ نقديٍّ في إشكاليَّة القراءة، وكيف يمكن للقارئ أن يصبح شريكًا حقيقيًّا في إنتاج النصّ، لا رهين إملاءات النصّ الظاهريَّة، أو إملاءات سياقاته غير المحقَّقة؛ وذلك لكي يتكامل فعل النصّ بفعل القراءة، وَفق ما يراه (فولفانج أيسر Wolfgang Iser) في اشتراطات القراءة الناضجة.

Abstract

In order to read **Abu Nuwas's** poetry, the researcher believes we need to focus on the texts, to avoid vulnerability to certain stereotypes about the poet's life.

Reading the text in its context is an essential methodical way to understanding it, provided, however, that the context must be a real context, not an artificial context.

We must also take into account the nature of the literary genre, so as not to read a poem as a historical story or biography.

Thus, the goal of this research is to: 1) provide a new reading of the character of **Abu Nuwas** and his heritage, and 2) display a model of "problematics" of reading, according to **Wolfgang Iser's** theory about the requirements of mature reading.

شخصيّة أبي نواس وشخصيّة شِعره

أولًا- كيف نقرأ النصّ الأدبيّ؟

ثمّة تصوّر سائد، ساذج، أن الأدب محض ثقافة عامّة، وأن بإمكان أيّ متعلّم أو مثقّف أن يتعاطى معه، بل أن يحكم على جيّده ورديئه، وحينما لا يفهم، فقد وقع على بيت الرداءة؛ لأن صاحبنا متعلّم ومثقّف ولم يفهم النصّ، أو لم يستسغه. فلماذا؟ وفي هذا جهل مركّب: جهل بطبيعة الأدب ووظيفته، وجهل بالفارق بين لغته ولغة العِلم، وجهل بالفارق بين مفهوم الثقافة العامّة والكتابة الأدبيّة. فالأدب نسيجٌ بالغ التعقيد، والنصُّ بنية واحدة لا بنى متناثرة، مكوّنة من: المعلومة، والمتخيّل، والإشارة الرمزيّة، والتأمّل الفلسفيّ، واستشراف المستقبل، في لغةٍ خاصّة جدًّا في معالجتها لتلك العناصر، وطرحها إيّاها. وهي لغةٌ تتّكئ في أدبيّتها على الإيماء إلى سياقات غائبة بالضرورة الأدبيّة، وعلى الإشارة إلى عوالم غير مرئيّة بالعين الذهنيّة المباشرة. والحُكم على الشيء فرعٌ عن تصوّره. ولذلك يبرز في كثيرٍ من الجدل حول الأدب ذلك المشكل الجوهريّ المتمثّل في الجهل بـ: ما الأدب؟ وهو جهل نظريّ، لكنه أيضًا وريثُ عصورٍ من ارتباط الأدب بالمماحات الاجتماعيّة، والمخاطبات الإخوانيّة المبتذلة بين الناس، وبالطرائف العامّة، وبالخطابات المناسباتيّة، إلى آخر تلك المجالات التي سُخّر النصّ الأدبيّ فيها ولها دهورًا متراكمة، من أجل تكسّبٍ، أو لفت أنظار، أو استمتاع سطحيّ سخيف. غير أن هذا ليس بالأدب، أو هو بالأصح من توافه ما يمكن أن يُنسب إلى الأدب، بمفهومه الكلّي والرصين.

إن الأدب، - إنتاجًا وتلقّيًا- مخاضٌ أَنْبَى من العِلم في تلقّيه، وأعزّ منه في استيعابه، من حيث إن العِلم إنما يتعامل مع حقائق ذهنيّة ومعرفيّة، يُتأتّى إليها بأدواتٍ

في متناول أيِّ إنسان، ما دام ذا قدرة عقليّة. ويشترك السواد العامّ من الناس في إمكان تحصيل ذلك، والتعامل معه، وإنما يتفاوتون بعدئذٍ في مقدار اجتهادهم وتبحّرهم في البحث والطَّلَب. وما كذلك الأدب.

وكذا القول في النقد الأدبيّ، فهو- وإنْ كان ينحو إلى الأخذ بأسباب العِلم وأدواته وقوانينه- إلاّ أن الناقد لا يمكن أن يتعامل مع النصّ كطبيبٍ يشّرح جثّةً، وإلاّ كان طبيبًا عضويًّا فقط، والناقد طبيبٌ عضويٌّ، ونفسيٌّ، وعقليٌّ، وباحثٌ اجتماعيّ، ودارس حضاريّ، ومستقرئٌ لتاريخ الأفكار، عالمٌ بفقه اللغة، وتطوّر المفردات اللغويّة، مُلِمٌّ بالميثولوجيا، وبعلوم كثيرة يمكن أن تَدخل ضمن أدواته الضروريّة لفهم النصّ وتفسيره، وفوق ذلك كلّه لا بدّ أن يمتلك الموهبة الأدبيّة في القراءة والتأويل، التي ينبغي أن لا تقلّ عن الموهبة الإبداعيّة في الكتابة، ثم لا بدّ له من الموهبة في عرض مشروعه النقديّ، بالغ التركيب، في أسلوبٍ قريبٍ مأنوسٍ إلى نسبة معقولة من المتلقّين. وإنْ لم يتوافر على ذلك سَقَط في عمله، أو ظلّ يُجَمْجِم في رطانةٍ لا تُمتع ولا تُفيد. ذلك أن النصّ الأدبيّ هو الإنسان، بكلّ مكوّناته، بل النصّ الأدبيّ أكبر من الإنسان، بوصفه فردًا، فهو الإنسان بوصفه مرحلة أو حضارة. فشِعر المتنبي مثلاً ليس مجرّد أحمد بن الحسين، الإنسان الذي عاش بضعة عقود وتنقّل على راحلته بين العراق وحلب والفسطاط وبلاد فارس، بل هو- من حيث درى أحمد بن الحسين أو لم يدر- عصرُه وأمّتُه، بزخم خِصبها الروحيّ والفكريّ، وإلاّ، لو لم يكن الأمر كذلك، لانتهى النصّ بانتهاء الشخص التاريخيّ، منذ أكثر من ألف سنة. غير أن المعضلة تكمن في أن طبيعة شِعر أبي الطيّب، أو غيره، لا تحمل تلك المعطيات على نحو مباشر، تُؤتي ثمارها للقارئ العابر، دون استنباط معانيها ومعاني معانيها.

ولقد جرى الاستخفاف بقيمة الأدب حتى في عصرنا، عصر "العلمنة"، كما جرى الاستخفاف به في عصور مضت من العاميّة الأدبيّة وتوظيف ما يسمّى بالأدب في توافه الأغراض. وما لم يسلِّم القارئ اليوم بأن الأدب مجالٌ معرفيٌّ خاصٌّ، له أهله، كأيّ مجالٍ تخصّصيّ، وأن النقد حقلٌ معرفيٌّ له القائمون عليه، فسيظلّ المتلقّي يشتم الأدباء، ويَلْحُو النقّاد؛ لأنهم يطرحون عليه ما ليس في متناوله من مبهمات الأفكار والمعاني. وهذا النوع من القرّاء معذور؛ لأنه ضحيّة تاريخٍ من ابتذال الأدب في أغراض الناس اليوميّة، وتاريخ من النقد الشارح، الذي لا يعدو إيضاح معاني الكلمات، أو العلاقات البلاغية بينها. وهذا هو المستوى الأوّل من مقاربات النصّ، حسب تصنيف (تودوروف) إيّاها إلى ثلاثة مستويات: شارح، وإسقاطيّ، وتأويليّ[1].

ولمّا كان الأمر كذلك، فإن الحُكم على النصّ الأدبيّ وكاتبه يظلّ محلّ توهّم واختلاف، وإنْ كان النصّ من أوضح النصوص؛ ذلك أن قراءة الأدب ليست كأيّة قراءة. والنصّ الأدبي يُضمر عادةً أكثر ممّا يُظهر، فهو لعبةٌ من علاقات الحضور والغياب[2]. والنصّ الأدبيّ يعتمد على سياقات نصوصيّة وأخرى خارجيّة. وهي مزالق، ما لم تُؤخذ في الحسبان ضلّ بنا الطريق إلى فهم النصّ ومحاولة تفسيره. وقبل أن نخوض في مراجعة شِعر أبي نواس، وما أُطلق عليه وعلى صاحبه من أحكام، لعلنا نأخذ مثالاً من شاعر حديث، ما أظنّ هنالك شاعرًا عربيًّا أكثر منه مباشرة وسهولة في التناول، هو نزار قبّاني، كي نستبين بعض ما أشير إليه من إشكاليّات القراءات الأدبيّة.

كيف قُرئ نزار؟

نحن نقرؤه متهتّكًا، ماجنًا، داعيًا إلى الرذيلة!

---

(١) See: Scholes, Robert, (1974), **Structuralism in Literature**, (New Haven: Yale University Press), p.143.

(٢) انظر مثلاً: تودوروف، تزفيتان، (١٩٩٠)، **الشِّعريّة**، تر. شكري المبخوت؛ رجاء بن سلامة (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر)، ٣٨.

فهل حقًّا كان كذلك؟

كلاّ، هذا حُكم عامّي غير دقيق، لكنّنا دَرَجْنا على عدم قراءة شِعره بوصفه أدبًا، فضلاً عن كونه شِعرًا، بل على أنه اعترافات شخصيّة لمغامر في عالم النساء. لأجل هذا، كم قرأنا أبياته من قصيدة "الرسم بالكلمات"[(١)]، ثم ضربنا بها المثل في التوحّش الجنسيّ:

لم يبق نهدٌ أسودٌ أو أبيضٌ   إلاّ زرعتُ بأرضِهِ راياتي
لم تبقَ زاويةٌ بجِسمِ جميلةٍ   إلاّ ومَرَّتْ فوقها عرباتي
فَصَّلْتُ مِنْ جِلْدِ النساءِ عباءةً   وبَنَيْتُ أهرامًا مِنَ الحَلَماتِ!

وقلّما نحفظ من القصيدة غير هذه الأبيات، أو نذكر غيرها. والقارئ يُستثار، ويَستأثر بذاكرته، ما يمسّ فيه وترًا حسّاسًا، أو مكبوتًا فَجَّره النصّ. فيشرع في النيل من الشاعر، والعيبُ فيه هو.. أي في القارئ! نحن نقرأ الأبيات على أنها اعترافٌ نزاريٌّ بممارساته الحياتيّة، وكأنه يقول: "أُقِرُّ وأعترف- أنا المدعو نزار قبّاني، بأنني قد فصّلت من جِلْد النساء عباءةً، وبنيتُ أهرامًا من الحلماتِ... إلخ"! في حين أن القصيدة إنما جاءت إدانة لهذا الفعل. والنصّ الأدبيّ كُلٌّ متكاملٌ، يُقرأ كلُّه أو يُترك كلُّه. لأنه بنيةٌ واحدة، وجسدٌ واحد، تجزيئه قتلُه وتشويهُه. إلاّ أننا لا نقرأ غالبًا سياق القصيدة النصّيّ، فضلاً عن جعلها في سياقها الخارجيّ؛ لأننا اعتدنا على أن النصّ الأدبيّ كغيره من النصوص لا يعتمد كثيرًا في فهمه على السياق النصّيّ، إلاّ في حدود واضحة وقريبة، لا تخفَى كثيرًا على القارئ، ناهيك عن (السياق الخارجيّ) الغائب عن كلمات النصّ أصلاً. لذلك تحضر الأبيات السابقة وتغيب أبياتٌ أُخَر، هي لبّ القصيدة ومغزاها، منها:

---

(١) (١٩٩٠)، ديوان "**الرسم بالكلمات**"، (بيروت: منشورات نزار قبّاني)، قصيدة "الرسم بالكلمات".

واليومَ أجلسُ فوقَ سطحِ سفينتي كاللِّصِّ أبحثُ عن طريقِ نجاتي
وأُديرُ مفتاحَ الحريمِ فلا أرى في الظِّلِّ غيرَ جماجمِ الأمواتِ
أين السبايا؟ أين ما ملكتْ يدي؟ أين البخورُ يَضُوْعُ مِنْ حُجُراتي؟
اليومَ تنتقمُ النهودُ لنفسِها وتَرُدُّ لي الطَّعَنَاتِ بالطَّعَنَاتِ
مأساةُ هارونِ الرشيدِ مَريرةٌ لو تُدركينَ مرارةَ المأساةِ!

فالقضية، إذن، ليست- ببساطة- قضيّة نهودٍ وحلماتٍ وعباءاتٍ وجنسٍ، بل هي قضيّة أُمّة، أو قادة أُمَّة، يُدين ممارساتها الشاعر، عَبْر مشهدٍ من الأقنعة، والأصوات الرمزيّة، والتحوّلات الوجوديّة. النصّ/ القصيدة هنا بناءٌ ممسرح متكامل، ما جاء فيه جاء على لسان البطل، لا على لسان الشاعر، غير أن الناس يسارعون إلى الحُكم على مغزاه منذ الفصل الأوّل، بل يُدينون الشاعر نفسه، على طريقة من قرأ: "فويل للمصلّين.."، أو "ولا تقربوا الصلاة..".!

إن إشكاليّة القراءة، إذن، أمرٌ جدُّ واسع، وخطير، وهو في الأدب بحرٌ لا ساحل له. وإذا كان الاجتزاء المضلِّل حين يَحدث في النثر غير الأدبيّ يُظهر النصّ ذا معنى غير مقصود؛ وذلك لإخراجه من سياقه، فإن إمكانيّة ذلك في الأدب أكثر ورودًا، وعواقبه أبلغ تعقيدًا، وهو في الشِّعر أشدّ غموضًا والتباسًا ومراوغة وطول نَفَس. وعندئذٍ فمِن الدارج أن تنتهي بنا قراءاتنا المبتسرة في الأدب، أو غير الراشدة، إلى إحدى نتيجتين:

- إمّا الحُكم الجاهز برداءة النصّ، أو عبثيّته، حينما لا نفهمه؛ لأننا متعلّمون ومثقّفون- والأدب كما وَقَر في الأذهان محض ثقافة عامّة، بإمكان أيّ متعلّم أو مثقّف أن يتعاطى معه، وأن يَحكم على جيّده ورديئه، بل أن يصنِّف الأدباء في طبقات- فلِمَ لا نفهم النصّ، أو لا نستسيغه؟! العيب في النصّ، إذن، وليس فينا!

- أو أن نفهمه جِدًّا، كما فهمنا أبيات نزار قبّاني حول النهود والحلمات وجلود النساء، لكنّنا لا نفرّق بين قصيدة شاعر وتصريحٍ صحفيّ أو نشرة أخبار. فالشعراء- حسب هذا الفهم- يقولون ما يفعلون! ثم إن البيت- كما أَلِفنا من شوارد العرب- وحدةٌ واحدة، لا من قصيدة متكاملة. والبيت يَنقل إلينا تجربةً مباشرة، وحقيقيّة، عن سيرة الشاعر؛ فحين يقول الشاعر: إنه "فصّل من جلد النساء عباءة"، فهو يعني ما يقول، وهو يعبّر عن تجربة واقعيّة، ليخبرنا، كي نعرف ماذا فعل بالنساء.. أخزاه الله! كما أخبرنا قديمًا امرؤ القيس، وأكّد ذلك الشُّرّاح من بعده، كيف ضاجع الحامل والمرضِع، فيما كان يشرح بدوره هذه التفاصيل المخجلة من الحكاية لمعشوقةٍ أخرى، اسمها فاطمة، كي يستدرجها هي أيضًا إلى مثل ذلك المصير معه! انتهى.. فهمنا النصّ، ولسنا في حاجةٍ إلى غير هذا في القراءة والاستقراء والفهم والتفسير! وذاك هو الشِّعر والأدب، فلنمتشق سهام الإدانة، لنصطاد الشعراء، ونُزهق أرواح الكتّاب!

ثانيًا: أبو نواس وعوامل تشويه صورته:

الحُكْم على الشاعر من خلال قراءة سطحيّة مباشرة لشظايا من شِعره مسلكٌ قديمٌ في الثقافة العربيّة. فهل حقًّا كان شِعر نموذجنا (أبي نواس، الحسن بن هانئ، - ١٩٨هـ/ ٨١٤م)[١] صورة مباشرة عن سلوكه وحياته، كما فَقِهَ الناس؟ أم أن ذلك الشِّعر إلى ذلك- أو قبل ذلك، أو ربما بعكس ذلك- نَقْدٌ لمجتمع الشاعر وعصره، وتعريةٌ

---

(١) عنه يُنظر مثلاً: ابن المعتزّ، (د.ت)، **طبقات الشعراء**، تح. عبدالستّار أحمد فرّاج (مصر: دار المعارف)، ١٩٣- ٢٠٠؛ ابن خلّكان، (د.ت)، **وفـيّات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تح. إحسان عبّاس (بيروت: دار صادر)، ٢: ٩٥- ١٠٤؛ بروكلمان، كارل، ١٨٦٨ـ ١٩٥٦م، وفاجنر Ewald Wagner، (د.ت)، **أبو نواس**، (دائرة المعارف الإسلاميّة، ٢: ١٣- ٢٠)، إعداد وتحرير: إبراهيم زكي خورشيد وآخرين (القاهرة: دار الشعب)؛ الزِّركلي، خيرالدِّين، (١٩٨٤)، **الأعلام**، (بيروت: دار العِلم للملايين)، ٢: ٢٢٥.

لمخازيها، بلهجةٍ صادقةٍ لا منافقة، حتى لو مَثَّل الشاعر بنفسه، وحكى عن تجربته؟

تُرى أهو جادٌّ، ويعني ما يقول، ويصف ما يفعل، أم هو ساخر؟

أ وليس هو القائل:

اِسقِني حَتّى تَراني أَحسَبُ الدّيكَ حِمارا؟![(١)]

لا شكّ في أن الرجل كان غارقًا في بعض ما الناس فيه غارقون في القرن الثاني للهجرة، لكنّ شِعره لا يسوّغ لنا- بقراءته قراءة مستكنهة- استنتاج أنه كان مؤمنًا بحياةٍ كتلك، بل لعلّه كان يندب، بصفةٍ غير مباشرة، ذاك التردّي الذي يحيط به[(٢)].

ولعلّ من المهمّ التنبيه هنا- أو بالأصحّ التأكيد- أن هذه الدراسة لا تستهدف تبرئة أبي نواس، ولا تسويغ ما يرد في شِعره! لكنها دراسةٌ في ما يحدث في تاريخنا الأدبيّ، وفي الدراسات الأدبيّة بخاصّة، من خلط المعايير حين الحُكم على الأدباء وأدبهم. فلقد بولغ في تشويه صورة أبي نواس مبالغة؛ لا لأنه كان أكثر من معاصريه انحرافًا، أو أشذَّ نهجًا في طَرْق موضوعاته الشِّعريّة، ولكن لأسباب خارجيّة، سياسيّة واجتماعيّة. وليس هو الوحيد ممّن لحقه التشويه لمثل تلك الأسباب.

وهنا يمكننا، بقراءة جديدة، أن نقف على حقيقة أبي نواس، وعلى عوامل تشويه صورته، وما يلابس تلك الصورة النمطيّة، ممّا يَبعث على التشكّك في صحّتها، ومن ثَمَّ الوقوف على قضايا الشاعر الجوهريّة التي عَبَّرَ عنها من خلال شِعره. وهو ما يستدعي التعريج على نقدٍ منهاجيٍّ لبعض الدراسات التي قامت حول شِعره، مستندةً إلى ما رُسّخ من صورته، وما حَمَلَه ظاهر خطابه الشِّعريّ.

---

(١) (١٩٨٢)، **ديوان أبي نواس**، تح. أحمد عبد المجيد الغزالي (بيروت: دار الكتاب العربي)، ٢٠٤.

(٢) ولعلّ القارئ يلفته- في هذا السياق- أن أغلب تفحّشه كان في وصف أتباع ديانات أخرى في ذلك المجتمع. غير أن هذا مبحثٌ آخر، حريّ بتقصٍّ مستقلّ.

- ١ -

ولعل من عوامل تشويه صورة أبي نواس أخلاقيًّا، ما يأتي:

١- الشعوبيّة الفارسيّة ضدّ الشاعر، والشعوبيّة العربيّة ضدّه كذلك. فالفُرس هم أخوال (المأمون)، وقد كان الشاعر صديق: (الأمين بن الرشيد)، عربيِّ الأب والخؤولة، الذي كان يكنى بأُمّه العربيّة، نكايةً فيه: ابن زُبيدة! كما كان أبو نواس جليس (الفضل ابن الربيع)، وزير الأمين، ذي العصبيّة العربيّة. ومعروف تاريخيًّا ما دار بين المأمون والأمين من صراعٍ سياسيٍّ ودعائيٍّ، أودَى بالأخير لحساب الأوّل. فهو تشويهٌ استُهدف به الأمين من بعض الوجوه، كانت وسيلته أبا نواس. ثم جاءت الشعوبيّة المضادّة، العربيّة ضِدّ الفرس؛ من حيث كان أبو نواس خوزيًّا، فارسيَّ الأصل، على بعض الأقوال. فتناوشته الشعوبيّتان، كلٌّ واحدةٍ من جهة. وهكذا تلعب العصبيّة العِرقيّة والسياسيّة والدينيّة في الثقافة وأعلامها. ومن العجيب أن يبقى لدى الدارسين المحدثين تسليمٌ بأحكام ذلك التنابز القديم بالولاءات القوميّة أو الدينيّة، من أجل التصفيات السياسيّة، كتُهَم الشعوبيّة أو الزندقة. وهذا ما نجده لدى طه حسين[1] - مثلاً- في ذهابه إلى أن أبا نواس كان على "مذهب تفضيل الفُرس على العرب، مذهب الشعوبيّة المشهور". وكأن طه حسين بقوله هذا ما زال يتحدّث بلسان العصر العباسيّ الأوّل وأهله!

٢- العصبية القَبَليّة العدنانيّة، (أسد وتميم وقيس)، التي عَرَّض بها أبو نواس في شِعره، فيما كان يعتزي بأنه الحَكَمي اليَماني، في مثل قوله:

وَقالَ: "أَمِن تَميمٍ؟" قُلتُ: "كَلاّ وَلَكِـــنّي مِنَ الحَـــيِّ اليَمـــاني"[2]

---

(١) (١٩٨١)، حديث الأربعاء، (القاهرة: دار المعارف)، ٢: ٩٠.

(٢) ديوان أبي نواس، ٨٨.

على أنه لم يكن لأبي نواس نَسَبٌ واضحٌ، وقد رُوي في هذا أن الخصيب، صاحب ديوان الخراج بمصر، سأل أبا نواس عن نَسَبه، فقال: "أغناني أدبي عن نسبي"، فأمسك عنه[١] . ومن تعريضه بالقبائل العدنانيّة، قوله:

يبكي على طللِ الماضين من أسَـدٍ ... لا دَرَّ دَرُّك، قلْ لي: مَن بنو أسدِ؟
وَمَن تَميمٌ، وَمَن قَيْسٌ، وَإِخوَتُهُمْ؟ ... لَيسَ الأَعاريبُ عِندَ اللهَ مِن أَحَدِ![٢]

مع أن أبا نواس لم يكُ موقفه من العدنانيين عامًّا، ولم يهجُ إلاّ أشخاصًا، أو عَرَّض بأحياء معيّنة. وإلاّ فله هجاء في بعض اليمانيّة أيضًا، ومَدْحٌ في النزاريّة، كما في هجائه هاشم بن حديج الكِنديّ، ومدحه القلمّس الكنانيّ:

يا هاشِمُ اِبنَ حُدَيجٍ لَو عَدَدتَ أَبًا ... مِثلَ القَلَمَّسِ لَم يَعلَق بِكَ الدَنَـسُ
إِذْ صَبَّـحَ المَلِكَ النُعمـانَ وافِـدُهُ ... وَمِن قُضاعَةَ أَسرَى عِندَهُ حُبُـسُ[٣]

وكذلك حال الشعراء في تذبذب عواطفهم وولاءاتهم، حين يرضون أو حين يسخطون، وما أبو نواس في ذلك منهم ببِدْع.

ثم جاءت العصبيّة المضادّة، حينما أخذ القحطانيّون يتبرّؤون من انتماء أبي نواس إليهم، كما فعل (ابن منظور الأنصاريّ)، اليمنيّ، في كتابه "أخبار أبي نواس". ولعلّ ما في شِعر أبي نواس من تناقض في ولائه للقبائل اليمانيّة والعدنانيّة- إنْ صحّ أن هناك تناقضًا- ما هو إلاّ صدًى للصراع القَبَليّ بين هذين القسمين من العرب، مثلما أن

---

(١) انظر: ابن خلّكان، **وفيّات الأعيان**، ٢: ٩٦.

(٢) **ديوان أبي نواس**، ٤٦.

(٣) م.ن، ٥٥٢.

مرواحة شِعره بين القديم والمحدث جاء صدًى آخر للصراع بين تيارَي القديم والمحدث في العصر العبّاسيّ؛ فكان يُرضي أصحاب القديم بطرديّاته، ونحوها من شِعر البادية، ويُرضي الآخرين بخمريّاته وغلمانيّاته، ونحوهما من تصوير الحاضرة. أمّا طبيعة اللغة، مِن حيث هي، فهي تُوظَّف لديه حسب الموضوع، من حضريّ وبدويّ. ولذلك فإن شِعره- إذا قُرئ قراءةً نقديّة مستوعبة معمّقة، بحيث لا يُبتسر الحُكم عليه من خلال صورته المشوّهة وسيرته المحكيّة- هو أصدق شاهد على شخصيّته وشخصيّة عصره، بكلّ تقلّباته وصراع تيّاراته.

٣- الدعاية السياسيّة المأمونيّة ضدّ الأمين. فمع أن الأمين- في ما نُقل- كان قد مَنَعَ أبا نواس عن ذِكر الخمر وهدّده بالسجن، إلاّ أن أخاه المأمون قد ظلّ يعيّره بصُحبة أبي نواس، ويقول: "من يكون أبو نواس نديمه، لا يصلح للخلافة"[١]. وتذكر الروايات في ذلك أنه "لمّا خَلَعَ المأمونُ أخاه محمّد بن زُبيدة [الأمين]، ووجّه بطاهر بن الحسين لمحاربته، كان يَعملُ كُتبًا بعيوبِ أخيه، تُقْرأ على المنابر بخراسان؛ فكان ممّا عابه به أنْ قال: إنه استخلص رجلاً شاعرًا ماجِنًا كافرًا، يقال له الحسن بن هانئ، واستخلصه ليَشرَبَ معه الخمر، ويرتكبَ المآثم، ويَهْتِكَ المحارم، وهو الذي يقول:

ألا فاسقِني خَمْراً، وقُلْ لي هي الخمـرُ ... ولا تسقني سِرًّا إذا أمْكَنَ الجَهْـرُ!

وُبحْ باسم مَنْ تهوَى، ودَعْني عن الكُنَى ... فلا خَيرَ في اللّذاتِ من دونها سِتْرُ!

(١) الصَّفَدي، صلاح الدِّين، (٢٠٠٠)، **الوافي بالوفيّات**، تح. أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى (بيروت: دار إحياء التراث العربي)، ١٢: ١٧٨.

ويذكر أهلَ العراق، فيقول: أهل فسوقٍ وخمور، ومَاخُورٍ وفجور؛ ويقوم رَجلٌ بين يديه فيُنْشِد أشعار أبي نواس في المجون؛ فاتّصل ذلك بابن زُبيدة؛ فنهَى الحسنَ عن الخمر، وحَبَسه ابنُ أبي الفضل بن الربيع؛ ثم كلّمه فيه الفضل[١]، فأخرجه بعد أن أخذ عليه ألاّ يشربَ خمراً، ولا يقول فيها شِعراً، فقال:

ما مِنْ يدٍ في الناس واحدةٍ ... كَيَدٍ أبو العبّاسِ مَولاَها
نامَ الثقاتُ على مضاجعهم ... وسَرَى إلى نفسي فأحياها
قد كنتُ خِفْتُكَ، ثم آمنني ... مِنْ أنْ أخافكَ خَوْفُكَ اللهَ
فَعفوتَ عنّي عَفوَ مُقتدرٍ ... وَجَبَتْ لهُ نِقَمٌ فألغاها

ومن قوله في ترْك الشراب:

أيها الرائحان باللَّومِ، لُوما ... لا أذوقُ المُدَامَ إلاّ شَمِيما
نَالَني بالمَلام فيها إمامٌ ... لا أرى لي خلافَهُ مُستقيما
فاصرِفاها إلى سِوَايَ؛ فإنِّي ... لستُ إلاّ على الحديثِ نديما"[٢]

وكان قبل ذلك قد حُبِس من قِبَل الفضل بن الربيع والرشيد لقوله:

---

(١) كذا! والصحيح أن من حَبَسه الأمين، ومن شَفَعَ فيه الفضل بن الربيع؛ فلعلّ صواب العبارة: "وحَبَسه ابنُ زبيدة، ثم كلّمه فيه الفضل بن الربيع، فأخرجه". ويؤكّد ذلك ما ورد في (ابن قتيبة، (١٩٨٢)، **الشِّعر والشُّعراء**، تح. أحمد محمّد شاكر (القاهرة، دار المعارف)، ٢: ٨٠٣- ٨٠٤) عن حَبْسِه وإخراجه.

(٢) الحصري القيرواني، (١٩٧٢)، **زهر الآداب وثمر اللُّباب**، عناية وشرح: زكي مبارك، حقّقه وزاد في شرحه: محمّد محيي الدِّين عبدالحميد (بيروت: دار الجيل)، ٢: ٤٦٤-٤٦٥.

ومُلِحَّـــةٍ بالعــذلِ تحـسبُ أنّنـي   للعــذلِ أتــركُ صُــحبَةَ الــشُّطّـارِ
أحرى وأحـزم مِـنْ تَنَظُّرِ آجـلٍ   ظَــنّي بــهِ رَجْمٌ مِـنَ الأخبـــارِ
مــا جــاءنـــا أحـــدٌ يُخَبِّــرُ أنّــهُ   في جَنَّــةٍ مُــذ مــاتَ أو في نــارِ![1]

فإذن، الدعاية السياسيّة، التي كانت تُلقَى على المنابر، وتُنشر بين الناس، وتَشتغل بها آلة الإعلام المأمونيّة، التي قَضَتْ على الأمين، قَضَتْ على صديقه أبي نواس بصورة شوهاء، توشك أن تكون صورة شيطان رجيم، وَجَدَت في أسلوبه الشِّعريّ ما يخدم أغراضها. بل إن من اللافت هنا تزامن وفاة أبي نواس ومقتل الأمين في عامٍ واحد (١٩٨هـ)! أ هي محض مصادفة- أو انتهاء أجل- أن يموت الشاعر في السنة نفسها التي قُتل فيها الأمين؟! ولقد توفي أبو نواس وعمره ٥٩ سنة تقريبًا، وقيل: ٥٥ سنة، وقيل: ٥٢سنة، أي في سنٍّ غير متقدّمة. ومعروف أنه لازَمَ الأمينَ حتى مقتله ورثاه. ومِن ثَمّ فلا يُستبعد أن يكون قد مات مسمومًا؛ ليلحق بصاحبه الأمير المقتول، ولاسيما أن المسوغ كان جاهزًا، من حيث هو زنديق كافر حلال الدم، حسب الدعاية المبثوثة ضدّه[2]، ويُلْمح

---

(١) الأبيات منسوبة إليه في بعض كتب الأدب والنقد، مثل: (الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، (٢٠٠٦)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تح. محمّد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي (صيدا- بيروت: المكتبة العصريّة، ٦٣)، ولم أجدها في ديوانه المحقَّق.

(٢) (انظر: البغدادي، الخطيب، **تاريخ بغداد**، ٤: ١١٠). وصحيح أن في تأريخ وفاته أقوال، فمن قائل توفي ١٩٥هـ، وقائل ١٩٦هـ، أو ١٩٨هـ، (انظر: ابن خلّكان، **وفيّات الأعيان**، ٢: ١٠٣)، إلاّ أن أرجح التواريخ هو ١٩٨هـ، بقرينة قول بعضهم: إنه توفي في الفتنة قبل قدوم المأمون من خراسان إلى بغداد ٢٠٠هـ، (انظر: ابن النديم، (١٩٧١)، **الفهرست**، تح. رضا- تجدّد (طهران: ؟)، ١٨٢)، وذهاب (ابن قتيبة، **الشِّعر والشعراء**، ٢: ٨٠٨) إلى أن وفاته كانت ١٩٩هـ. فبالتوفيق بين القولين،

الصَّفَدي[1] إلى استبعاد عفو المأمون عنه بقوله: "ولو عاش أبو نواس إلى أن يدخل المأمونُ بغدادَ لناله منه سُوء". ولقد وردت أخبارٌ عن أنه مات قتيلاً، نتيجة ضربٍ أو سَمٍّ، غير أن ذلك عُزِيَ إلى انتقام بعض مهجوِّيه منه[2].

٤- عداؤه للمعتزلة، وللنظّام (إبراهيم بن سيّار، -٢٣١هـ/ ٨٤٥م) تحديدًا، وإنكاره عليه رأيه في الخطيئة والتوبة[1]. فقد كانت من دوافع أبي نواس- إلى جانب

يبدو الراجح أن وفاته كانت سنة ١٩٨هـ. أمّا زعم من قال إنه قد لقي علي بن موسى الرِّضا، ومَدَحَه وهو مع المأمون- لأن له أبياتًا في مدحه، (انظر: ابن خلكان، ٣: ٢٧٠- ٢٧١)- فلعلّها مرويّة شيعيّة مرجوحة، توخّت الانتهاء إلى زعم تشيّع أبي نواس لمجرّد مدحه الرضا أو مدح أبيه.= = على أن لقاءه بالرِّضا وهو مع المأمون لم يقل به أحدٌ من المؤرخين. (انظر: الأمين، محسن، (١٩٨٣)، **أعيان الشيعة**، تح. حسن الأمين (بيروت: دار التعارف)، ٥: ٣٣٢- ٠٠٠؛ ٣٤٧- ٠٠٠). وحتى لو صحّ القول إن وفاته كانت قبل مقتل الأمين، أو بعده بسنة أو اثنتين، فما ينفكّ احتمال موته قتيلاً قائمًا؛ من حيث كان الصوتَ الإعلاميَّ للأمين، وقد كان من الضروريِّ- بمنطق السياسة إذ ذاك- تصفيته.

(١) الصَّفَدي، **الوافي بالوفيّات**، ١٢: ١٧٨.

(٢) قيل في سبب وفاته إنه هجا بني نوبخت، وأنهم داسوا بطنه حتى مات. "وحدّث بعض بني نوبخت فقال: شنّع علينا الناس في قتل أبي نواس، وذلك باطل، ولكن تحدّثوا أن أبا نواس مازح علي بن أبي سهل النوبختي، ولم يكن يجري مجرى عبد الله بن سليمان النوبختي والعباس أخيه، فقال أبو نواس:

أبو الحسين كنيته بحقٍّ فإن صحّفت قلتَ أبو الخشين

فوثب عليه، فهرب أبو نواس، فلحقه عليٌّ فصَرَعَه وبَرَكَ عليه... واعتلّ بعد ذلك علّته التي مات فيها، فعاده بنو نوبخت. وتوفي بعد ثلاثة أيّام من علّته، فبعثوا بأكفانه. وقيل إن إسماعيل بن أبي سهل سَمَّه؛ لأنه كان قد هجاه، وذكره بالقول الفاحش، فلم يقتله السمّ إلاّ بعد أربعة أشهر". (الأمين، محسن، **أعيان الشيعة**، ٥: ٣٣٢).

اصطناع ما يستقلّ به عمّا بَرَع فيه غيره من شعراء عصره- معاندة المعتزلة، فكريًّا وفقهيًّا، في آرائهم التي سَطَت على غيرها في عصر المأمون. تلك الآراء التي كان النكير الشديد فيها على مرتكب الكبيرة، والقول بأنه لا بمؤمنٍ ولا بكافر، بل في منزلة بين المنزلتين. وهذا في الأساس مذهب واصل بن عطاء، (-١٣١هـ)، في قصّة اعتزاله حلقة الحسن البَصْريّ حين استُفتي في المسألة. ولذلك كان رأي أبي نواس بخلاف رأي المعتزلة ذاك؛ وهُم من خاطبهم بقوله[٢] :

فَقُل لِمَن يَدَّعي في العِلْمِ فَلْسَفَةً حَفِظتَ شَيئًا وَغابَت عَنكَ أَشياءُ!
لا تَحظُرِ العَفوَ إِنْ كُنتَ امْرَأً حَرِجًا فَإِنَّ حَظْرَكَهُ في الدِّينِ إِزراءُ!

ولقد رَوَتْ بعض كتب التاريخ والأدب عن أبي نواس أحاديث نبويّة في هذا الصدد، من ذلك ما رُوي عنه، عن حمّاد بن سَلَمة، عن ثابت البناني، عن أنس بن مالك، قال: قال رسول اللهﷺ: "لا يموتنّ أحدكم حتى يُحْسِنَ ظَنَّهُ بربِّه، فإنّ حُسنَ الظنِّ بالله تعالى ثَمَنُ الجَنَّة".[٣] ومن ذلك ما روى محمّد بن إبراهيم بن كثير الصيرفي، قال "دخلنا على أبي نواس الحسن بن هانئ في مرضه الذي مات فيه، فقال له صالح بن علي الهاشمي: يا أبا علي، أنت اليومَ في أوّل يومٍ من أيّام الآخرة، وآخرِ يومٍ من أيّام الدنيا، وبينكَ وبين الله هنات، فتُبْ إلى الله من عملك! قال: فقال: إيّايَ تخوّف بالله؟

(١) انظر: طه حسين، **حديث الأربعاء**، ٢: ٢٥- ٢٦، ٤٤.

(٢) **ديوان أبي نواس**، ٧.

(٣) ابن عساكر، (١٩٩٥)، **تاريخ مدينة دمشق وذِكْر فضلها وتسمية من حلّها من الأماثل أو اجتاز بنواحيها من وارديها وأهلها**، تح. محبّ الدِّين أبي سعيد عمر بن غرامة العَمروي (بيروت: دار الفكر)، ١٣: ٤٠٨.

فقال: أسندوني! حدّثني حمّاد بن سَلَمة، عن يزيد الرقاشي، عن أنس بن مالك، قال: قال رسول اللهﷺ: "إنّ لكلّ نبيٍّ شفاعةً، وإنّي اختبأتُ شفاعتي لأهل الكبائر من أُمّتي يوم القيامة"، أفتُرى لا أكون منهم؟!"[١] وفي رواية أخرى: عن "حسن بن الدّاية، قال دخلتُ على أبي نُواس، في مرضه الذي مات فيه، فقلتُ له: عِظْني! فرَفَعَ رأسه إليَّ، وأنشأ يقول:

تكثَّرْ ما استطعتَ مِنَ الخطايا فإنك لاقيًا ربًّا غَفُورا
ستُبْصِر إنْ وردتَ عليهِ عَفْوًا وتَلْقَى سَيِّدًا مَلِكًا كبيرا
تَعَضُّ ندامةً كَفَّيْكَ ممّا تَركتَ- مخافةَ النارِ- السُّرورا

فقلتُ له: وَيْلَكَ! في مثل هذه الحال تَعِظُني بمثل هذه الموعظة؟! قال: اسكتْ! حدّثنا حماد بن سلَمة، عن ثابت، عن أنس، قال: قال رسول اللهﷺ: "ادّخرتُ شفاعتي لأهل الكبائر من أمّتي""."[٢] وروى "الحسن بن عبد السلام الخطيب، قال: دخلتُ على دعبل الشاعر، فسمعته يقول: كان للحسن بن هانئ خاتمان، خاتم فصّه من عقيق مربّع، عليه مكتوب:

تعاظَمَنيْ ذَنْبِيْ فلمّا عَدَلْتُهُ بعفْوِكَ رَبِّيْ كان عَفْوُكَ أعظَما

(١) م.ن، ١٣: ٤٠٩. وقارن: البغدادي، الخطيب، (د.ت)، **تاريخ بغداد أو مدينة السلام**، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا (بيروت: دار الكتب العلمية)، ١: ٤١٢- ٤١٣؛ الصَّفَدي، **الوافي بالوفيّات**، ١٢: ١٧٧.

(٢) ابن عساكر، ١٣: ٤٦٢- ٤٦٣.

والآخر حديد صينيّ، عليه: "لا إله إلاّ اللهُ مخلصًا". فأوصى عند موته أن تُقلَع وتُغسَل وتُجعَل في فمه".(١)

وكان الجَدَل الفكريّ حول تلك المسائل الفقهيّة قد انبثق أساسًا من مدينة البَصْرة، بيئة أبي نواس العِلميّة والثقافيّة الأُولى. فكان شِعره- في جانب منه- صدًى من أصداء ذلك الجَدَل. والطريف هنا- وكم في صراعات التاريخ من طرائف المفارقات!- أن النظّام نفسه- خصيم أبي نواس في هذا الأمر- قد قُبِّحت صورته من قِبَل خصومه بمثل ما قُبِّحت به صورة أبي نواس، وبأدوات شبيهة، حتى ليصحّ أن يُلقّب النظّام بأبي نواس الفِكر، في مقابل أبي نواس الشِّعر!

٥- الفهم الظاهريّ لشِعره، مع أن بنية ذلك الشِّعر العميقة قد تبدو نقدًا اجتماعيًّا أو تعريةً لواقع الحال في عصره، ولاسيما بعد مشهده ما حدث لصديقه الأمين على يدَي أخيه المأمون. أي أنه يمكن القول إن "الكفاءة الأدبيّة" لابدّ أن تتوافر لمن سيقرأ شعرًا كشِعر أبي نواس.(٢)

٦- عدم فهم طبيعة الشِّعر، أصلاً. وهذا ما جعل بعض الأصوليّين من دارسي الأدب العربيّ عمومًا يُنكر الغَزَل ووصف الخمر في الشِّعر. حتى إن هاتين الموضوعتين حين تَرِدان في شِعر (كعب بن زهير)، مثلاً- في بُردته أمام الرسول، وفي مسجده- يقول هؤلاء إنما ذلك لأن كعبًا جديدُ عهدٍ بإسلام، أو أن صدر القصيدة جاهليٌّ وباقيها

---

(١) م.ن، ١٣: ٤٦٣.

(٢) عن الكفاءة الأدبيّة، يُنظر:

Culler, Jonathan, (1975), **Structuralist Poetics:Structuralism, Linguistics and the Study of Literature**, (London: Routledge & Kegan Paul), p.113.

إسلاميّ! وكذلك يفعلون في بعض شِعر (حسّان بن ثابت) الإسلاميّ، ومنه قصيدته في فتح مكّة، ذات المقدّمة الغَزَليّة الخمريّة(١):

فَدَع هَـذا، وَلَكِـن مَـن لَطيـفٍ ... يُـؤَرِّقُني إِذا ذَهَـبَ العِشـاءُ
لِـشَعثاءَ الَّتـي قَـد تَيَّمَتْـهُ ... فَلَـيسَ لِقَلبِـهِ مِنها شِفـاءُ
كَـأَنَّ سبيئَـةً مِـن بَيْـتِ رَأسٍ ... يَكـونُ مِزاجَها عَسَلٌ وَمـاءُ
عَـلى أَنيابِهـا أَو طَعْـمَ غَـضٍّ ... مِـنَ التُفّـاحِ هَـصَّرَهُ الجَنـاءُ
إِذا مـا الأَشرِبـاتُ ذُكِـرنَ يَومـاً ... فَهُـنَّ لِطَيِّـبِ الـراحِ الفِـداءُ
نُـوَلِّيهـا المَـلامَـةَ إِنْ أَلَـمْنـا ... إِذا مـا كـانَ مَغْـثٌ أَو لِحـاءُ
وَنَـشرَبُهـا فَـتَترُكُنـا مُلوكـاً ... وَأُسْداً مـا يُنَهْنِهُـنا اللِّقـاءُ
عَدِمْـنا خَيلَنـا إِنْ لَم تَروهـا ... تُثـيرُ النَقـعَ مَوعِـدُها كَـدَاءُ

ثم ماذا عن شِعر الصحابي (النابغة الجعديّ)، الذي ظلّ يذكر الخمر حتى بعد إسلامه بأَمَدٍ، مع أنه - كما ورد في أخباره - كان قد امتنع عن شربها منذ الجاهليّة؟ ذلك أن الإسلام كان أرحب بالشِّعر وموضوعاته، وبالشعراء، من هؤلاء الذين ظلّ ديدنهم تفتيش الصدور والعقائد والنوايا، وفَهْم الشِّعر بوصفه وثائق، تُنجي قائلها أو تُدينه، كغيره من أنواع القول. ولذلك ظلّت صورة الخمرة "الشِّعريّة" في الشِّعر الإسلامي، في صدر الإسلام، وفي العصرين الأمويّ والعباسيّ، وكذلك استمرّ شِعر الغَزَل، بنوعيه الصريح وغير الصريح، بوصف تلك الموضوعات موضوعات شِعريّة، لا

(١) (١٩٢٩)، **شرح ديوان حسّان بن ثابت الأنصاري**، وَضَعَه: عبدالرحمن البرقوقي (مصر: المطبعة الرحمانية)، ٣- ٤.

يُعترض عليهما عادةً، ما لم تتجاوز التصوير المجازيّ إلى القذف والتشهير والتقرير والمباشرة. فلقد كان أولئك المتلقّون يفرّقون بين أقوال الشعراء وأفعالهم، وكانوا يجيزون في الشِّعر ما لا يجيزون في غيره من ألوان القول. حتى خَلَف خَلْفٌ بالَغُوا في التحرّج والتشدّد، ولمآرب شتّى استغلّوا كلّ كلمةٍ للطعن في الدِّين والشَّرَف والسِّيَر، وإنْ كانت الكلمة كلمةً شِعريّة. ومن هنا، لم يكن أبو نواس بِدْعًا من الشعراء في التغنّي بالراح، وهي التي يقول فيها لاحقُه في العصر العبّاسيّ، (أبو تمّام، -٢٣١هـ/ ٨٤٥م)[1]، على سبيل المثال:

عِنَبِيَّةٌ ذَهَبِيَّةٌ سَكَبَتْ لَهَا ذَهَبَ المَعاني صاغَةُ الشُّعَراءِ

إلاّ أنه كان قد اتّخذ وصفها موضوعًا فنّيًّا، تفنَّن فيه أيّما تفنُّن، وأفرده بكثيرٍ من شِعره. وممّا يدلّ على أن تلك الأغراض كانت مجالاً للتنافس بين الشعراء والافتنان والتميّز، بغضّ النظر عن المضامين، هذه الحكاية التي تَرِدُ في بعض كُتب الأدب عن أبي نواس وأبي العتاهية، التي تذهب إلى أنه "كان يجتمع الشعراء في دُكّان... ببغداد، وأن أبا العتاهية حَضَرَهم يومًا، فتناول دفترًا ووقّع على ظهره، يُنشد:

أيا عجبًا كيف يُعصى الإلـ ـهُ، أم كيف يجحده الجاحدُ؟
ولله في كُلِّ تحريكةٍ وتسكينةٍ أبدًا شاهدُ
وفي كُلِّ شيءٍ له آيةٌ تدلّ على أنهُ واحدُ!

(١) (١٩٨٧)، ديوان أبي تمّام بشرح الخطيب التبريزيّ، تح. محمّد عبده عزّام (القاهرة: دار المعارف)، ١: ٢٩.

فلمّا كان من الغد جاء أبو نواس، فجَلَسَ فتحدّث ساعةً، ووَقَعتْ عينُه على ذلك الدفتر، وقرأ الأبيات. فقال: مَن صاحبُها؟ لوددتُ أنّها لي بجميع شِعري: فقلنا، أبو العتاهية، فكتب تحتها:

سُبحانَ مَـنْ خَلَـقَ الخلـ ـــقَ مِـنْ ضَـعيفٍ مَهِـيْنِ
فـسـاقـه مـن قـرارٍ إلـى قـرارٍ مَكِـيْـنِ
يَحُـوْلُ خَلْقًـا فخَلْـقـًا في الحُجْـبِ دونَ العُيُـوْنِ!

فلمّا كان من الغد جاء أبو العتاهية، وقال: لمَن هذه الأبيات؟ لوددتُ أنّها لي بجميع شِعري، فقلنا: أبو نواس. وتعجّبنا من اتفاق قوليهما".[١]

وكانت من دوافع أبي نواس كذلك، إلى جانب اصطناع ما يستقلّ به عمّا برع فيه غيره من شعراء عصره، مناكفة المعتزلة فكريًّا وفقهيًّا، كما سبقت إلى ذاك الإشارة.

-٢-

ثُمّ لمّا شُوّهت صورة أبي نواس، صارت تتقاذفه الاتّهامات والأنساب. صار الأعاجم يستخدمونه للطعن على العرب، (الأمين ومن إليه)، والعرب يستخدمونه للطعن على الأعاجم ويتبرّؤون من عروبته. كما أن العدنانيّة يستخدمونه للطعن على القحطانيّة؛ لادّعائه الولاء فيهم وهجائه بعض العدنانيّين. ومعروف أنه كان قد عاش فترة في بادية بني أسد، وأخذ اللغة عن أعرابهم[٢] ، ولعلّ تلك التجربة أورثته موقفه من البادية ومن الأعراب، ومن ثَمّ موقف الأعراب منه، الشاهد عليه- ربّما- موقف

(١) ابن المعتزّ، **طبقات الشعراء**، ٢٠٧- ٢٠٨. وقارن: ابن عساكر، **تاريخ دمشق**، ١٣: ٤٥٣-٤٥٤.

(٢) يُنظر: ابن منظور، -٧١١هـ/ ١٣١١م، (١٩٢٤)، **أخبار أبي نواس**، (مصر: ؟): ١٢.

(ابن الأعرابي)، لا نقدًا لغويًا ولا فنيًّا، وإنها لأسباب أخرى. "رَوَى أبو هِفَّان، قال: كان أبو عبد الله محمّد بن زياد الأعرابيّ يطعن على أبي نواس، ويَعِيبُ شِعْرَه، ويضعّفه، ويستلينه، فجمعه مع بَعْضِ رُوَاةِ شِعر أبي نواس مجلسٌ، والشيخُ لا يَعْرِفُه، فقال له صاحبُ أبي نواس: أتعرفُ- أعزَّكَ الله!- أحْسَنَ من هذا؟ وأنشده:

ضعيفةُ كرِّ الطَّرْفِ تحسب أنها ... قريبةُ عهدٍ بالإفاقةِ من سُقْمِ

... الأبيات، فقال: لا والله، فَلِمَنْ هو؟ قال: للذي يقول:

رَسْمُ الكَرَى بين الجفونِ مُحِيلُ ... عَفَّى عليه بُكًا عليك طَوِيلُ
يا ناظراً ما أقْلَعَتْ لحظاتُهُ ... حتى تَشَحَّطَ بينهنَّ قَتِيلُ!

فطَرِبَ الشيخُ، وقال: وَيْحك! لمنْ هذا؟ فوالله، ما سَمِعْتُ أجْوَد منه لقديمٍ ولا لمحدَث! فقال: لا أُخْبرك أو تكتبه! فكَتَبَه، وكَتَب الأوّل. فقال: للذي يقول:

رَكْبٌ تَسَاقَوْا على الأكوارِ بينهمُ ... كَأْسَ الكَرَى فانتَشَى المَسْقِيُّ والساقي
كأن أرْؤُسَهُمْ والنوْمُ وَاضِعُها ... على المناكبِ لم تُخْلَقْ بأعناقِ
ساروا فلم يقطعوا عَقْدًا لرَاحِلَةٍ ... حتى أناخُوا إليكم قَبْلَ إشراقِ
مِنْ كُلِّ جائلةِ الطَرْفين ناجيةٍ ... مشتاقةٍ حَمَلَتْ أوصالَ مُشْتَاقِ!

فقال: لمن هذا؟ وكَتَبَه. فقال: للذي تَذُمُّه، وتَعِيب شِعره، أبي عليّ الحَكَمي! قال: اكْتُم عليَّ، فوالله، لا أعود لذلك أبدًا!"[1]

-٣-

(١) الحصري القيرواني، زهر الآداب، ١: ٢٨٦- ٢٨٧.

ومما اتّهم به أبو نواس الشعوبيّة. مع أن ليس في شِعره ما يدلّ على شعوبيّة، وإنما فيه هجاء بعض العرب، في شِعر العرب الخلصاء ما هو أشدّ منه. إضافة إلى ما في شِعره من نفورٍ من الصحراء، ومن عادات الأعراب، وتقاليد الحياة القديمة، والقصيدة القديمة، ومن تغنٍّ بالحضارة وترفها، كقوله[١] :

دَعِ الرَسْمَ الَّذي دَثَرا ... يُقاسي الرِّيْحَ وَالمَطَرا!
أَلَم تَرَ ما بَنَى كِسرى ... وَسابورٌ لِمَن غَبَرا
مَنازِه بَينَ دجلَةَ وَالـ ... ـفُراتِ تَفَيَّأَت شَجَرا
بِأَرضٍ باعَدَ الرَحمَا ... نُ عَنها الطَّلْحَ وَالعُشَرا
وَلَم يَجعَلْ مَصايِدَها ... يَرابيعاً، وَلا وَحَرا
فَذاكَ العَيشُ، لا سِيْدًا ... بِقَفرَتِها وَلا وَبَرا
بِعازِبِ حَرَّةٍ يُلفَى ... بِها العُصفورُ مُنحَجِرا
إِذا ما كُنتَ بِالأَشيا ... ءِ في الأَعرابِ مُعتَبِرا
فَإِنَّكَ أَيَّما رَجُلٍ ... وَرَدتَ فَلَم تَجِد صَدَرا
وَمِن عَجَبٍ لِعِشقِهِمُ الـ ... ـجُفاةَ الجُلْفَ وَالصَّحَرا
فَقيلَ مُرَقِّشٌ أَودَى ... وَلَم يَعجَزْ وَقَد قَدَرا
تَعُدُّ الشِّيْحَ وَالقَيصو ... مَ والفُقَهاءَ وَالسَّمُرا
جَنِيَّ الآسِ وَالنِسريـ ... ـنِ وَالسوسانِ إِنْ زَهَرا
وَيُغنيها عَنِ المُرجا ... نِ أَن تَتَقَلَّدَ البَعَرا

(١) ديوان أبي نواس، ٥٥٧ – ٥٥٨.

وَتَغْدو في بَراجِدِها تَصيدُ الذِئبَ وَالنَّمِرا

أو قوله(١):

قُلْ لِمَنْ يَبكي عَلى رَسْمٍ دَرَسْ واقِفاً، ما ضَرَّ لَو كانَ جَلَسْ؟!

وماذا في هذا كلّه ممّا يدلّ على الشعوبيّة والعنصريّة؟! ولِمَ لَمْ يُتّهم (البحتريّ الطائيّ، -٢٨٤هـ/ ٨٩٨م)- مثلاً- بالشعوبيّة، وقد وَصَفَ إيوان كسرى ومَجّد آثاره، وكان أكثر ممدوحِيه من الأعاجم؟! وهو القائل(٢):

حِلَلٌ لم تكن كأطلالِ سُعدَى في قفارٍ من البسابسِ مُلْسِ
ومساعٍ، لولا المحاباةُ منّي، لم تُطِقْها مسعاةُ عَنْسٍ وعَبْسِ!

ولقد ذهب (أنيس المقدسي)(٣) إلى القول: "ويزيدنا ثقةً بذلك [أي بشعوبيّة أبي نواس] أنه كان يأخذ العِلم عن أبي عُبيدة ويمدحه، ويذمّ الأصمعي"! وما في هذا دليل على شعوبيّةٍ، فضلاً عن أن يزيد الثقة بتُهمتها. فإنما علاقة أبي نواس بأبي عُبيدة كعلاقة غيره به؛ طلبًا لعِلمه، ولعلاقته بهارون الرشيد. وإذا كان مَدَح أبا عُبيدة، فقد هَتَره هَتْرًا مُقْذِعًا في بعض شِعره، كقوله(٤):

صَلَّى الإِلَهُ عَلى لوطٍ وَشيعَتِهِ أَبا عُبَيدَةَ، قُلْ، بِاللهِ: آمينا!

(١) م.ن، ١٣٤.

(٢) البحتري، (١٩٧٧)، **ديوان البحتري**، تح. حسن كامل الصيرفي (القاهرة: دار المعارف)، ١١٥٥.

(٣) (١٩٧٩)، **أمراء الشِّعر العربيّ في العصر العبّاسيّ**، (بيروت: دار العِلم للملايين)، ١٠٧.

(٤) ديوان أبي نواس، ٥٣١.

فَأَنتَ عِنديْ بِلا شَكٍّ بَقِيَّتُهُـمْ مُنذُ احتَلَمْتَ، وَقَد جاوَزتَ سَبعينا!

ومع ذلك فقد وقع الشاعر بين فَكَّي الصراع بين أبي عُبيدة والأصمعيّ، وفَكَّي صراع الشعوبيّة والشعوبيّة المضادّة. وإلاّ لِمَ لَمْ يُتَّهم الرشيدُ نفسه بالشعوبيّة لعلاقة أبي عُبيدة به؟! بل لِمَ لا يُعدّ من الشعوبيّة إلاّ ذمّ العرب وانتقاد تقاليدهم، ولو من طرفٍ خفيّ، فيما تجد في شِعر العرب من الذمّ الصريح للعجم، أصلاً وفصلاً، أضعاف أضعاف ذلك؟! أوليست هذه هي الشعوبيّة بعينها؟!

أمّا ما يورده (ابن عبد ربّه)[1] فيما قال إنه من شِعر أبي نواس على "مذهب الشعوبيّة"، وهو:

وجاورتُ قوماً ليس بَيْني وبَيْنهمُ أَوَاصِرُ إلاّ دَعْوةٌ وظُنونُ
إذا ما دَعا باسمي العريفُ أجبتُهُ إلى دَعْوةٍ ممّا عليَّ تَهُونُ
لأَزْدِ عُمَانَ بالمُهلَّب نَزْوَةٌ إذا افتخرَ الأقوامُ ثُمَّ تَلِينُ
وبَكْرٌ تَرى أن النُبوّة أُنْزِلَتْ على مِسْمَعٍ في البَطْن وهو جَنِينُ!
وقالت تَمِيم: لا نَرَى أنّ واحدًا كأَحْنَفِنا حتى المماتِ يَكُونُ!
فلا لُمْتُ قَيْسًا بعدها في قُتيبةٍ إذا افتخروا إنّ الفَخارَ فُنُوْنُ!

فلا يمكن حمله على الشعوبيّة، وإنما غاية ما يمكن أن يُقال فيه إنه سخرية من مفاخرات القبائل العربيّة؛ إذ نَقَلَت عصبيّاتها ومفاخراتها من الجزيرة إلى البصرة، التي

(١) انظر: (١٩٨٣)، **العِقد الفريد**، تح. أحمد أمين وآخرَين (بيروت: دار الكتاب العربي)، ٣: ٤٠٨.

نشأ فيها الشاعر. ومعروف ما أحدثه ذلك هناك من منافرات وصراعٍ قَبَليّ مرير. ومقدّمة هذه الأبيات تكشف مرماها، وهي[1]:

أَلا كُلُّ بَصرِيٍّ يَرى أَنَّما العُلَى مُكَمَّهَةٌ سُحقٌ لَهُنَّ جَرينُ
فَإِن تغرِسوا نَخلاً فَإِنَّ غِراسَنا ضِرابٌ وَطَعنٌ في النُحورِ سَخينُ
وَإِن أَكُ بَصرِيًّا فَإِنَّ مُهاجَري دِمَشقُ، وَلَكِنَّ الحَديثَ شُجونُ
مُجاوِرُ قَومٍ لَيسَ بَيني وَبَينَهُم أَواصِرُ إِلاّ دَعوَةٌ وَظُنونُ...

وقد أورد ابن عبدربّه ما أورد تحت عنوان "قول الشعوبيّة، وهم أهل التسوية"، أي القائلين بأن الناس سواسية، احتجاجًا بقول النبيّ، عليه الصلاة والسلام: "المُؤمنون إخْوة تَتكافأ دِماؤُهم، ويَسْعَى بذمّتهم أدناهم، وهم يدٌ على مَن سواهم". وقوله، في حِجّة الوَداعِ- وهي خُطبته التي ودّع فيها أمّته وخَتَم بها نُبُوّته-: "أيّها الناس، إنّ اللهَ أذهب عنكم نخْوةَ الجاهليّة، وفَخْرَها بالآباء، كُلُّكُم لآدم، وآدمُ من تُراب، ليس لعربيٍّ على عَجَمي فَضْلٌ، إلاّ بالتَّقْوى". [2] وهذا مُوافق لقَوْل الله تعالى: ﴿إنّ أكرمَكم عِنْد الله أتْقاكم﴾.[3] وقد كانت حُجّة هؤلاء- الموصوفين بالشعوبيّة، وأهل التسوية- عقلانيّةً، كما تَرَى، ومستندةً إلى براهين الواقع والدِّين. ثُمّ أوردَ ابنُ عبدربّه ردَّ (ابن قتيبة) العجيب على من يسمّيهم بالشعوبيّة، الذاهب إلى أن المَعنَى في القرآن وكلام الرسول إنما هو: "أنّ الناسَ كلَّهم مِن المؤمنين سَواءٌ في طريقِ

(١) ديوان أبي نواس، ٥٤٦.

(٢) انظر: سنن الترمذي، حديث رقم: ٣٩٥٥.

(٣) الحجرات، الآية: ١٣.

الأحكام والمنزلةِ عند الله عزّ وجلّ والدّار الآخرة"[١] . فأسقط بذلك حُجّته؛ لأنْ ليست لديه حُجّة من الأساس، وإنما هي العصبيّة المطلقة للعرب، وإنْ ناقضت مبادئ العقل والإسلام؛ لأنه إذا كان المقصود بتساوي العرب والعجم عند الله فقط، وفي الدار الآخرة لا غير- كما زعم- فأين أفضليّة العرب على العجم في الدار الأولى، ليكون لهم عليهم الفخر؟! أهي في العِلم، أم في الفلسفة، أم في الصناعة، أم في الحضارة، أم في ماذا؟! إنْ هي، إذن، إلاّ جدليّات فارغة، كانت بين القبائل العربيّة في مفاخراتها الجاهليّة، ثم أضحت بين العرب وغيرهم من الشعوب، في الإسلام.

وهكذا، فإن ما قيل حول شعوبيّة أبي نواس لا يَثبت، وإنما تدلّ سياقاته على أن مخاض التنابز بالشعوبيّة في ذلك العصر كان عامًّا؛ يُتّخذ سلاحًا لتصفية الحسابات، كتُهمة الزندقة، والمجون، والكُفر. وهو إلى هذا ذو دلالة ثقافيّة على أن القضيّة ليست بقضيّة شعوبيّة فارسيّة، أو عداء أعاجم لعرب؛ فالجميع كانوا متورّطين في صراعهم العنصريّ، ومنافراتهم الشعوبيّة، ومنابذاتهم المذهبيّة، وصراعاتهم الفكريّة؛ بل هي قضيّة ثقافة سياسيّة، أُنتجت يومئذٍ وما زالت إلى اليوم طاحونةَ العالم العربيّ والإسلاميّ التي لا تهدأ. ذلك أن السياسة- وسلاحها إذ ذاك العنصريّة- كانت تؤجّج بين تلك الشعوب- التي جمعها الإسلام- العداوةَ والبغضاء، من حيث كانت جميعًا تتكالب على السُّلطة، التي ترفع وتخفض، وما كان للسُّلطة من سلالم إلاّ القوّة، عن مكانةٍ دينيّة، أو جاهٍ اجتماعيّ، لا عن أهليّة حقيقيّة وكفاءة في الإدارة والحُكم.

وستجدهم أيضًا يستشهدون على شعوبيّة أبي نواس بمثل قوله[٢] :

(١) انظر: ابن عبد ربّه، **العِقد الفريد**، ٣: ٤٠٣- ٤١٧.

(٢) **ديوان أبي نواس**، ٦٧٩.

لَقَد جُنَّ مَن يَبكي عَلى رَسمِ مَنزِلٍ   وَيَنْدُبُ أَطـلالاً عَفَونَ بِجَرْوَلِ!
فَإِن قيلَ: ما يُبكيكَ؟ قالَ: حَمامَـةٌ   تَنوحُ عَلى فَرخٍ بِأَصواتِ مُعْوِلِ!

أو قوله(١):

دَعِ الأَطلالَ تَسفيها الجَنـوبُ   وَتُبلي عَهـدَ جِدَّتِهـا الخُطـوبُ!
وَخَلِّ لِراكِبِ الوَجناءِ أَرضـًا   تخبُّ بِهـا النَّجيبَـةُ وَالنَّجيـبُ!
وَلا تَأْخُذْ عَنِ الأَعرابِ لَهْـوًا   وَلا عَيْشًـا فَعَيشُهُم جَديـــبُ!
فَهَذا العَيشُ لا خِيَمُ البَـوادي   وَهَذا العَيشُ لا اللَّبَنُ الحَليبُ!
فَأَينَ البَدْوُ مِن إيوانِ كِسرَى؟   وَأَيـنَ مِنَ المَياديـــنِ الزُّرُوْبُ؟

ومثل هذا- حتى لو لم يكن شِعرًا- لا يكفي مستنَدًا لاتّهام الرجل بالشعوبيّة. كلّ ما يدلّ عليه أنه ضِدَّ التمسّك بالبداوة والتقاليد القديمة وترك الأخذ بالحضارة. وهو شِعر موجّه إلى شريحة اجتماعيّة محدّدة- يمثّلها من معاصريه (ابن الأعرابيّ) ومن لَفَّ لَفَّه- وإلى قبائل بدويّة مخصوصة. وهذا يأتي في سياق الصراع القَبَليّ الضاري من جهةٍ ومن جهةٍ أخرى الصراع بين الجديد والقديم الذي كان محتدمًا في عصره، ثقافةً وأدبًا.

- ٤ -

كلّ هذا كان يَحدث، إذن، لا لما وَرَدَ في شِعر أبي نواس أو ثَبَتَ عن سيرته، بالضرورة، بل لِلَبْس شخصيّته وإشكاليّاتها؛ من حيث النَّسَب، والولاء، والثقافة، وبما

(١) م.ن، ١١- ١٢.

هو شخصيّةٌ متحرّرةٌ، اجتماعيًّا وثقافيًّا وحضاريًّا، وشخصيّةٌ تصادميّةٌ في آرائها وجرأتها. وممّا يزيد الباعثَ على الشكّ في نزاهة صورته المشتهرة، المنقولة إلينا، النقاطُ الآتية، المتعلّقة بالوجه الآخر (النقيض) لما نقرأ عادةً حول شخصيّة أبي نواس وثقافته:

١- وُصف في كُتب التراث بخصالٍ حميدة، منها أنه: "أكثر الناس حياءً". جاء في "زهر الآداب"، (للحصري القيرواني)[١] : "وصف أبو عبد الله الجماز أبا نواس، فقال: كان أظْرفَ النَّاس منطقًا، وأغْزَرهم أدبًا، وأقدَرهم على الكلام، وأسْرَعَهم جوابًا، وأكثرهم حياءً، وكان أبيَضَ اللَّونِ، جميل الوَجْهِ، مليح النغمة والإشارة، ملتفَّ الأعْضاء، بين الطويلِ والقصير، مَسْنُونَ الوَجْه، قائِم الأنف، حَسَن العينين والمَضْحَك، حُلْوَ الصورة، لَطيفَ الكَفّ والأطراف؛ وكان فصيحَ اللسان، جَيِّدَ البيان، عَذْب الألفاظ، حُلْوَ الشمائل، كثيرَ النوادر، وأَعْلَمَ الناس كيف تكلّمت العربُ، رَاويةً للأشعار، علاّمة بالأخبار، كأن كلاَمه شِعرٌ موزون". فكيف يتوفّر ماجنٌ متهتّك على تلك الخصال؟! بل كيف يكون راوية علاّمة، إنْ لم يكن جادًّا، ذا شأن رفيع في عصره؟! وهل يُعقل أن يكون بتلك الصفات وهو كما يصفه طه حسين[٢] - الذي صدّق شِعره، وكأنه خَبَرٌ من الأخبار، وإنّ من الأخبار لما يكون محلّ شكّ-: "كان أبو نواس يعبد الخمر ويُدمن شربها، فيشربها إذا أمسى، ويشربها إذا أصبح، وربما عكف عليها ليله ويومه، وربما عكف عليها الأسبوع كلّه، لا ينصرف عنها إلاّ حين يُثقله النوم"!

٢- زهديّاته، التي زُعم أنها توبة متأخرة. وما هناك من تواريخ مؤكّدة تُحقّق متى قالها، على كلّ حال. أمّا الحكايات المصاحبة، فحدّث ولا حرج! وقد روى بعض زهديّاته

---

(١) ١: ٢٠٥.

(٢) حديث الأربعاء، ٢: ٨٨.

الإمامان الشافعيّ وأحمد بن حنبل[١] . وأخبر أبو القاسم نصر بن أحمد بن مقاتل، روايةً مسندةً عن أبي نواس، أنه قال: "والله ما فتحت سراويلي بحرام قط"![٢]

٣- يوصف بأنه أعلم الناس وأكثرهم معرفة بالأدب. روى (ابن المعتزّ)[٣] في خصال أبي نواس المحمودة أنه كان "عالمًا فقيهًا، عارفًا بالأحكام والفُتيا، بصيرًا بالاختلاف، صاحب حفظٍ، ونَظَرٍ، ومعرفةٍ بطُرُق الحديث". بل كان راويًا للحديث، وقد نُسب إلى فارس بن سليمان الأرجاني تصنيف كتاب بعنوان "مسند أبي نواس"[٤] . كما كان "يَعرف ناسخ القرآن ومنسوخه، ومحكَمَه ومتشابهه، وقد تأدّب بالبصرة، وهي يومئذ أكثرُ بلاد الله علمًا وفقهًا وأدبًا. وكان أحفظ لأشعار القدماء والمُخَضْرمين وأوائل الإسلاميّين والمحدَثين".[٥] وقال عن نفسه: "أحفظ سبعمائة أرجوزة، وهي عزيزة في أيدي الناس، سِوى المشهورة عندهم". و"قال إسماعيل بن نوبخت: ما رأيت قَطّ أوسعَ علمًا من أبي نواس، ولا أحفظ منه، مع قلّة كُتُبِه، ولقد فتّشنا منزله بعد موته فما وجدنا إلاّ قِمَطرًا فيه جُزازٌ مشتملٌ على غريبٍ ونحوٍ لا غير".[٦] وكان كذلك متّصلاً بحياة عصره الفكريّة، مطّلعًا على آراء الفلاسفة والمتكلّمين، متبحّرًا في العلوم اللغويّة والإسلاميّة؛ حتى قال الجاحظ- مع ما يُفترض فيه من أنه خصيمه في الشعوبيّة والموقف من المعتزلة-: "ما رأيت أحدًا كان أعلم باللغة من أبي نواس، ولا أفصح

(١) انظر: ابن عساكر، **تاريخ دمشق**، ١٣: ٤٥٦، ٤٥٨.

(٢) انظر: م.ن، ١٣: ٤٣١.

(٣) **طبقات الشعراء**، ٢٠١.

(٤) انظر: الأمين، محسن، **أعيان الشيعة**، ٥: ٣٣٤.

(٥) ابن المعتزّ، **طبقات الشعراء**، م.ن.

(٦) انظر: ابن خلّكان، **وفيّات الأعيان**، ٢: ٩٦.

لهجةً، مع حلاوةٍ، ومجانبة الاستكراه"[١] . ولا يتأتّى هذا لإنسانٍ عاكفٍ على اللهو أبدًا! وقيل: "كان أقلّ ما في أبي نواس قول الشِّعر، وكان فحلاً، راوية، عالمًا".[٢] ويصفه (ابن قتيبة)[٣] بأنه "كان متفنّنًا في العِلم، قد ضَرَب في كلّ نوعٍ منه بنصيب، ونَظَر مع ذلك في عِلم النجوم". وذهب يستشهد من شِعره على عِلمه بالنجوم والفلَك. وكذا أشار إلى نَظَره في عِلم الطبائع، أو الفيزياء. مستدلاً بمثل بيته:

سَخُنْتَ مِن شِدَّةِ البُرودَةِ حَـ ... ـتَّى صِرتَ عِندي كَأَنَّكَ النارُ![٤]

كما خالف ابنُ قتيبة فيه من لَحّنوه نحوًا، أو ضعّفوه لغةً، واحتجّ له على ما عيب فيه بكلام العرب وأساليبها. ممّا يدلّ على أن أبا نواس لم يكن يقع في مخالفات لغويّة عن جهل، بل عن سعة علمٍ بالعربيّة، وأخذًا للشِّعر بما ينبغي له من لغةٍ منزاحة عن مألوف القول[٥] .

وكان أبو نواس إلى ذلك قويّ البديهة والارتجال؛ روى (ابن خلّكان) "أن الخصيب قال له مرّة، وهو بالمسجد الجامع: "أنت غير مدافع في الشِّعر ولكنك لا تخطب، فقام من فوره فقال مرتجلاً:

نحلتكمْ يا أهلَ مصرَ نصيحتي ... ألا فخُذُوا مِن ناصحٍ بنصيبِ
رماكمْ أميرُ المؤمنينَ بحَيَّةٍ ... أكولٍ لحيّاتِ البلادِ شروبِ

(١) انظر: ابن عساكر، **تاريخ دمشق**، ١٣: ٤١٢؛ ابن منظور، **أخبار أبي نواس**، ٦، ١٦، ٥٣ – ٥٤.

(٢) ابن منظور، م.ن، ٥٣.

(٣) **الشِّعر والشُّعراء**، ٢: ٧٩٨.

(٤) انظر: م.ن، ٢: ٨٠٢.

(٥) انظر: م.ن، ٢: ٨١٨– ٨١٩.

فـإنْ يـكُ بـاقي إثـمِ فرعـونَ فـيكمُ فـإنّ عـصا موسـى بكَـفّ خـصيبِ!

ثم التفتَ إليه، وقال: والله، لا يأتي بمثلها خطيبٌ مصقع، فكيف رأيتَ؟ فاعتذر إليه، وحلف: ما كنتُ إلاّ مازحًا".[١]

هذا ونُسب إلى العتّابيّ قوله: لو أدرك أبو نواس الجاهليّة ما فُضِّل عليه أحد. "وقال إبراهيم النظّام: كأنما كُشِف لأبي نواس عن معاني الشِّعر، فاختار أحسنها". وقال فيه أستاذه أبو عُبيدة: "أبو نواس للمُحدثين كامرئ القيس للأوائل، هو فَتَح لهم هذه الفِطَن ودلّهم على المعاني"[٢] . وقال أبو نواس عن نفسه: "ما ظنّكم برجلٍ لم يقل الشِّعر حتى روى دواوين ستّين امرأةً من العرب، منهنّ الخنساء وليلى[٣] ، فما ظنّكم بالرجال؟!"[٤]

فهل هذه إلاّ شخصيّة جادّة كلّ الجِدّ، لا عابثة ولا لاهية؟!

٤- كان قد اختلف إلى العلماء في قراءة القرآن، وطلب الحديث، وأيّام الناس، وعلم العربيّة والنحو والأدب. ومن أساتذته:

١. يعقوب الحضرمي القارئ (-٢٠٥هـ)، أحد القرّاء العشرة، إمام البصرة ومقرئها، له في القراءات رواية مشهورة، عَرَض عليه أبو نواس القرآن.

---

(١) **وفيّات الأعيان**، ٢: ٩٦- ٩٧.

(٢) انظر: البيهقي، إبراهيم بن محمّد، (١٣٢٠هـ/ ١٩٠٢م)، **المحاسن والمساوئ**، عناية: فريدريك شوالي (ألمانيا: جِيْسِن Giessen)، ٤٥٩.

(٣) يعني: ليلى الأخيليّة.

(٤) ابن المعتزّ، **طبقات الشعراء**، ١٩٤، وقارن: الزمخشري، أبو القاسم، (١٩٩٢)، **ربيع الأبرار ونصوص الأخبار**، تح. عبدالأمير مهنا (بيروت: مؤسّسة الأعلمي)، ٥: ٢١٠.

٢. ومنهم في علم الحديث: حمّاد بن زيد (-١٧٩هـ)، شيخ العراق في عصره، من حُفّاظ الحديث.

٣. أزهر السّمّان (-٢٠٣هـ)، الباهليّ بالولاء، بصريٌّ، عالمٌ بالحديث، كان يتردّد على المنصور وله معه أخبار.

٤. يحيى بن سعيد القطّان، العربيّ التميميّ (-١٩٨هـ)، بصريٌّ، من حُفّاظ الحديث، ثقةٌ حُجّة، من أقران مالك وشُعْبة، كان يُفتي بقول أبي حنيفة، (قال أحمد بن حنبل: "ما رأيتُ بعيني مثل يحيى القطان"). ذكر هؤلاء (الخطيب البغدادي)[١] في جملةٍ ممّن طلب أبو نواس الحديث على أيديهم، قائلاً: "...واختلف في طلب الحديث، فسمع من حمّاد بن زيد، وعبد الواحد بن زياد، ومعتمر بن سليمان، ويحيى بن سعيد القطان، وأزهر بن سعد السمان".

٥. وتلقّى أبو نواس العربيّة والأدب عن: حمّاد بن سلَمة (-١٩٧هـ)، الإمام العَلَم، شيخ أهل البَصْرة، وكان إمامًا رأسًا في العربيّة، فصيحًا بليغًا، كبير القَدْر، شديدًا على المبتدعة، صاحب أثرٍ وسُنَّة وله تصانيف[٢].

٦. يونس بن حبيب (-١٨٢هـ)، إمام النحاة في عصره، وشيخ سيبويه.

٧. أبي زيد الأنصاري (-٢١٥هـ)، العربيّ اليمنيّ الثقة.

٨. أبي عُبيدة معمر بن المثنى (-٢٠٩هـ)، مولى تيم، البصريّ العالم، الإباضيّ، المتّهم بالشعوبيّة من الطَّرَف المضادّ، (قال عنه الجاحظ: "لم يكن في الأرض أعلم بجميع العلوم منه").

---

(١) **تاريخ بغداد**، ٧: ٤٣٥.

(٢) انظر: الذهبي، (١٩٩٨)، **تذكرة الحُفّاظ**، دراسة وتحقيق: زكريا عميرات (بيروت: دار الكتب العلمية)، ١: ١٥٠؛ الصَّفَدي، **الوافي بالوفيّات**، ١٣: ٩٠.

٩. والِبَة بن الحُباب (- نحو١٧٠هـ)، الأسديّ الكوفيّ.

١٠. خَلَف الأحمر (- نحو١٨٠هـ)، بصريٌّ، فرغانيٌّ، من الموالي، زَعَم أبو عُبيدة أنه أستاذ الأصمعيّ ومعلِّم أهل البصرة، راوية مشهور، متّهم بوضع الشِّعر على العرب، وكان شاعرًا، له ديوان.

٥- ولأبي نواس تلاميذ رووا عنه، من العلماء والفقهاء وأصحاب الحديث، منهم:

١. أبو عبد الله محمّد بن إبراهيم بن كثير الصيرفي البابشامِيّ[١].

٢. عُبيدالله بن محمّد العيشي (-٢٢٨هـ)، عالمٌ بالحديث والسِّيَر، أديب، من أهل البصرة[٢].

٣. محمّد بن جعفر غُنْدَر (-١٩٣)، عالمٌ بالحديث، متعبّد من أهل البصرة، وكان أصحّ الناس كتابة للحديث[٣].

٤. أحمد بن حمزة بن زياد الرَّبَعي.

٥. عمرو بن بحر الجاحظ (-٢٥٥هـ).

٦. يعقوب بن زياد الفارسي.

٧. الإمام محمّد بن إدريس الشافعي (-٢٠٤هـ)، وجماعة سواهم[٤].

---

(١) البابشامي: نسبة إلى (باب الشام)، وهي إحدى المحالّ المشهورة غربيّ بغداد. (انظر: ابن الأثير، عزّ الدِّين، (د.ت)، **اللُّباب في تهذيب الأنساب**، (بغداد: مكتبة المثنّى)، ١: ١٠٠).

(٢) وَرَدَ لقبه على أنه: "العبسي"، والصواب: العيشي، ويكنى: ابن عائشة؛ لأنه من وَلَدِ عائشة بنت طلحة بن عبيدالله التيمي. (انظر: الزِّرِكلي، **الأعلام**، ٤: ١٩٦).

(٣) انظر: م.ن، ٦: ٦٩.

(٤) انظر: ابن عساكر، **تاريخ دمشق**، ١٣: ٤٠٧، ٤١٠، ٤١٢.

٨. كما روَى عُمر بن شبّة عن (سفيان بن عيينة بن أبي عمران الهلالي، الإمام المحدّث، - ١٩٨هـ) إعجابَه ببعض شِعر أبي نواس. وعلّق (الثعالبي)[١] على ذلك بقوله: "وإذا أُعجب به سفيان- مع زهده وورعه- فما الظنّ بغيره؟!"

أفيكون أستاذٌ- تلاميذُه ومعجَبوه أمثالُ هؤلاء الأعلام- على تلك الصورة الهزليّة التي صُوِّر بها؟!

٦- وبذا فإن تلك الصورة النمطيّة التي امتدّت من عصر أبي نواس إلى العصر الحديث[٢]، ونَفَخَت فيها المخيّلة الشعبيّة والملاهي القصصيّة ما نَفختا- حتى بات التوثّق من بعض نصوصها وأحاديثها أمرًا في غاية الصعوبة والتأبّي- لتبدو متناقضة مع شواهد راجحة عن شخصيّة الرجل، ومع شهادات متواترة فيه من معاصريه. وذلك ممّا يبعث على التوقّف عن التسليم بالمرويّات الدارجة عنه على عواهنها، إنْ لم يبعث على الشكّ في صحّة بعضها، والميل إلى أنه من وضع الوضّاعين وانتحال المنتحلين، ممّن اتّخذوا أحاديث الفكاهة تجارةً وروايةَ الطرائف وأخبار الظرفاء حرفةً. ولقد كان أولئك يؤلّفون في تلك الأحاديث والروايات والأخبار المجلّدات الطوال، ولربما كانت لهم من وراء أقاصيصها، المطعّمة بالقصائد والمقطوعات الشعريّة- التي قد لا تخلو نفسُها من تزيّدٍ وكذبٍ- مآربُ أخرى، كتلك المآرب السياسيّة والاجتماعيّة التي رأيناها تكتنف ما كان يُنشر حول أبي نواس. فمن الحقّ هاهنا ما ذهب إليه (رفيق العظم)، إذ قال في هذا السياق: "أعتقد أن ما نُسب إلى أولئك الشعراء، كأبي نواس وبشّار ومَن في طبقتهما، محلّ شكٍّ، ولاسيما إذا صحّ أن

---

(١) (١٨٠٩)، **خاصّ الخاصّ**، بعناية: محمود السمكري (مصر: مطبعة السعادة)، ٨٧.

(٢) حتى إن العقّاد في كتابه " **أبو نواس الحسن بن هانئ**"، وقد اتّخذ أبا نواس ميدانًا لتجاربه في النقد النفسيّ، ليُردّد على القارئ وصفه بـ: الإباحيّ، وذي الشخصية المنحرفة، المولع بالشيطان، الخبيث، الماجن، مع ما يصفه به في المقابل من خصال الوفاء والكَرَم والنُّبل.

شِعر أبي نواس لم يُجمع في كتاب (ديوان) على حِدَة في حياته، وإنما جمعه رواة القصص وأخبار شعراء المجون، وتناولوه بعد وفاته بزمنٍ قريبٍ أو بعيد، ومحلّ أولئك الرواة من الثقة أو عدمها، لا يحتاج إلى تعريف".[١] وعلى الرغم من أن أبا نواس معدود في الطبقة الأولى من المولّدين؛ ولم يُعْنَ بجمع شِعره رواة القصص وأخبار المجون وحدهم، بل اعتنى به كذلك جماعةٌ من علماء الشِّعر- كما سيأتي في الفقرة التالية- إلاّ أنه قد داخل شِعره خليطٌ كثير. قال أبو هِفَّان: "إنما أفسد شِعر أبي نواس المنحولاتُ، لأنها خُلطت بشِعره، ونُسبت إليه، فأمّا ما يُعرف من خالص شِعره روايةً، فإنه أحكم شِعرٍ، وأتقنه في معانيه وفنونه".[٢] ويرى الصَّفَديّ[٣] أنهم كانوا إذا اجتمعوا في مجلس شرابٍ، اقترحوا عليه شيئًا، أو قال هو شيئًا، مشى به الحالُ في ذلك الوقت، فيخرج غير منقّحٍ ولا منقًّى، لم تُنضجه الرويّة، ولا هذّبه التفكّر، لقلّة مُبالاته به؛ فيُدوَّن عنه ويُحفظ ويُروَى. فهذا هو السبب في انحلال بعض شِعره.

٧- شَهِد لأبي نواس كبار أهل العربيّة، كالمبرّد[٤]، وأبي عمرو الشيبانيّ[٥]،

(١) نُشر مقاله في "**السياسة**" المصريّة، في ٢١ جمادى الآخرة سنة ١٣٤١هـ/ ٧ فبراير سنة ١٩٢٣م، تعليقًا على ما كان ينشره إذ ذاك طه حسين عن أبي نواس. وقد نُشر المقال في كتاب (طه حسين، **حديث الأربعاء**، ٢: ٥٨-٦٢)، والإشارة هنا إلى ما وَرَدَ في: ص٦١.

(٢) الصَّفَدي، **الوافي بالوفيّات**، ١٢: ١٧٨.

(٣) انظر: م.ن.

(٤) محمّد بن يزيد، -٢٨٦هـ، الأزديّ، البصريّ مولدًا البغداديّ وفاةً، إمام العربيّة في بغداد في زمنه.

(٥) إسحاق بن مرار، -٢٠٦هـ، مولى شيبان، من رمادة الكوفة، سكن بغداد ومات فيها، أخذ عنه أحمد بن حنبل.

وابن الأعرابيّ[١] - وشهادة هذا لها معنى إضافيّ؛ لأنه من شانئي أبي نواس وعائبي شِعره- وأبي عُبيدة، وابن خالويه[٢] . كما عُني بشِعره، جمعًا وشرحًا، كبار العلماء، كيحيى بن الفضل[٣] ، وابن السِّكِّيت[٤] ، وأبي هِفَّان[٥] ، وابن الداية[٦] ، والسُّكَّري[٧] ، وآل المنجِّم[٨] ، وعلي بن حمزة الأصفهاني[٩] ،

(١) محمّد بن زياد، -٢٣١هـ، من الموالي، كوفيّ، راوية، ناسب، علاّمة، حافظ، لغويّ، ربيب المفضّل الضبيّ.

(٢) الحسين بن أحمد، -٣٧٠هـ، من همذان، زار اليمن وأقام بذمار، ثم استوطن حَلَب، له مواقفه مع المتنبّي. (يُنظر: ابن منظور، **أخبار أبي نواس**، ٢، ٥٨، ٥٧، والمقدسي، **أمراء الشِّعر العربيّ**، ١١١). (والتعريف بهؤلاء الأعلام عن: الزِّرِكلي، **الأعلام**).

(٣) هو راوية شِعر أبي نواس. قال (ابن النديم، **الفهرست**، ١٨٢): "ممّن عمل شِعر أبي نواس على غير الحروف، يحيى بن الفضل، راويته، وجعله عشرة أصناف".

(٤) يعقوب بن إسحاق، -٢٤٤هـ، إمام في اللغة والأدب. قال (ابن النديم، م.ن): "فسّره في نحو ثمان مئة ورقة، وجعله أيضا عشرة أصناف".

(٥) عبدالله بن أحمد بن حرب المِهْزَمي العبدي، -٢٥٧هـ، راوية، عالم بالشِّعر والأدب، شاعر.

(٦) يوسف بن إبراهيم، - نحو٢٦٥هـ، بغداديّ، من الحُسّاب الكُتّاب.

(٧) أبو سعيد، الحسن بن الحسين، -٢٧٥هـ، عالم بالأدب راوية. قال (ابن النديم، ٨٦): "عَمِل شِعر أبي نواس على معانيه وغريبه، نحو ألف ورقة. ورأيته بخطّ الحلواني". وقال (ص١٨٢): "لم يتمّه، ومقدار ما عَمِل منه نحو ثلثيه، في مقدار ألف ورقة".

(٨) قال (ابن النديم، ١٨٢): "وعَمِل آل المنجِّم أخباره ومختار شِعره فيما عملوه من كتبهم في أشعار المحدثين". وذكر (ص١٦١) أن أخبار أبي نواس من ضمن ما جاء في كتاب "**أخبار الشعراء الكبير**"، الذي لم يتمّه أبو عبدالله هارون بن علي بن يحيى بن أبي منصور المنجِّم، -٢٨٨هـ.

(٩) قال (ابن خلّكان، **وفيّات الأعيان**، ٢: ١٠٣): "لم أقف له على ترجمة". وعلّق محقّقه (إحسان عبّاس): "قد صرّح (ابن النديم، **الفهرست**، ١٦٠) أن عليّ بن حمزة الأصفهاني عمل ديوان أبي

وابن عمّار(١)، وابن الوشّاء(٢)، والصُّولي(٣)، وتُوزُون(٤)، وحمزة بن الحسن

نواس على الحروف، وقد ترجم ياقوت (**معجم الأدباء**، ١٣: ٢٠٣) لعليّ بن حمزة الأصفهاني هذا، ويؤخذ من ترجمته أنه من رجال القرن الثالث". وقال (الصفدي، **الوافي بالوفيّات**، ٢١: ٥٢): "على بن حمزة بن عُمارة... الإصبهاني، كان أحد الأدباء المشهورين بالعلم والفضل والشِّعر، شائع الذكر. صنّف كتبًا منها: كتاب "**الشِّعر**"، كتاب "**فِقَر البلغاء**"، كتاب "**قلائد الشرف في مفاخر إصبهان**"". هذا وقد ذكر (البغدادي، عبد القادر، (١٩٧٩)، **خزانة الأدب ولُبّ لُباب لسان العرب**، تح. عبد السلام محمّد هارون (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ١: ٣٤٨) أن ديوان أبي نواس الذي عَمِله عليّ بن حمزة الأصفهاني "كبير جدًّا"، وأنه عنده. وزعم محقّق "الخزانة" في "فهرس الكتب والمصادر" (م.ن، ١٣: ٥٨)، أن "صوابه: حمزة بن الحسن الأصبهاني، وهذا سهوٌ من البغدادي، وقد طُبع في المطبعة العموميّة بالقاهرة، سنة ١٨٩٨م، بعناية إسكندر آصاف، في ٤٣٩ صفحة". ويبدو هذا سهوًا من (هارون) نفسه، لا من (البغدادي)؛ ذلك لأن لحمزة بن الحسن الأصبهاني كتابَ مختاراتٍ من شِعر أبي نواس، أشار (الزِّرِكلي، **الأعلام**، ٢: ٢٧٧) إلى وجوده ضمن مخطوطة له في المتحف الآسيوي بالمدينة الروسية (لينغراد)، كما أن لعلي بن حمزة الإصبهاني عملاً آخر، أشار إليه (ابن النديم، ١٨٢)، كما أشار إليه البغدادي في "الخزانة"، ذاكرًا أنه كبير جدًّا، وأنه عنده، كما مَرَّ. قال (ابن النديم، م.ن): "عَمِله [أي شِعر أبي نواس] علي بن حمزة الأصفهاني على الحروف أيضًا".

(١) أحمد بن عبيدالله بن محمّد بن عمّار الثقفي، -٣١٤هـ، كاتب، مؤرّخ، أديب، شيعيّ، كوفيّ. قال (ابن النديم، ١٨٢): "عَمِل ابن عمّار أخباره والمختار من شِعره، وعَمِل أيضًا رسالة في مساوئه وسرقاته".

(٢) محمّد بن أحمد بن إسحاق بن يحيى، أبو الطيب، -٣٢٥هـ، عالم بالأدب، من أهل بغداد، احترف التعليم.

(٣) أبو بكر، محمّد بن يحيى، -٣٣٥هـ، من أكابر علماء الأدب. قال (ابن النديم، ١٨٢): "عَمِله... على الحروف وأسقط المنحول منه".

(٤) إبراهيم بن أحمد بن محمد الطبري، المعروف بتُوزُون، -٣٥٥هـ، أخذ الأدب عن أبي عمر الزاهد وبرع فيه. وكان يسكن بغداد. (انظر: ابن خلّكان، **وفيّات الأعيان**، ٢: ٩٦، ١٠٤).

الأصفهاني(١)، والشِّمْشاطي(٢)، وابن جنّي(٣).

أبو نواس الشاعر الثائر
(من التصوُّر التاريخي إلى التلقِّي النقدي)

يتضح ممّا سبق أن أبا نواس كان شاعرًا ظريفًا، خفيف الظِّلّ، فكاهيًّا، هزليًّا، ساخرًا، حتى في حكمته وزهده(٤):

أرى كلَّ حيٍّ هالكًا وابنَ هالـكٍ ... وذا حسبٍ في الهالكين عريقِ!
إذا امتحنَ الدنيا لبيبٌ تكشّفـتْ ... لهُ عن عَدُوٍّ في ثيـابِ صديـقِ!
ومَـن أسـوا وأقبـحُ مِـن لَبيـبٍ ... يُـرَى مُتطـرِّبًـا في مِثْلِ سِـنِّي!

غير أن صورته قد لحقها التشويه التاريخيّ الواسع لأسباب سياسيّة واجتماعيّة. كما أسهمتْ قراءات شِعره السطحيّة في ذلك التشويه. فيما يتبدّى لمستقرئ شِعره أنه كان

(١) -٣٦٠هـ، مؤرِّخ، أديب.

(٢) أبو الحسن عليّ بن محمّد العدويّ، من تغلب، ويَرِد لقبه أحيانًا: الشميشاطي أو السميساطي، - بعد ٣٧٧هـ، عالم بالأدب، له كتاب "**تفضيل أبي نواس على أبي تمّام**". فيما ذكر له (ابن النديم، ١٨٢): "**أخبار أبي نواس والمختار من شِعره والانتصار له والكلام على محاسنه**".

(٣) أبو الفتح، عثمان بن جنّي، الموصلي، -٣٩٢هـ، من أئمّة الأدب والنحو. له كتاب "**تفسير أرجوزة أبي نواس**"، في مدح الفضل بن الربيع. صدر بتحقيق: محمّد بهجت الأثري (دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٩٦٦، ١٩٨٠).

(٤) **ديوان أبي نواس**، ٦٢١، ٦١٧. والأخير منسوبٌ لأبي العتاهيّة أيضًا.

يسعى في معظمه إلى تعرية التناقض القيميّ في عصره، وسلوك الناس مسالك الرياء، وفرض الالتزام والاحتشام على فريقٍ دون فريق. لذلك كان يتساءل في خمريّاته[١] :

أَأَرفُضُها واللهُ لَم يَرفُضِ اسمَها وَهَذا أَميرُ المُؤمِنينَ صَديقُها؟!

كما أن خطابه الشِّعريّ لا يخلو من استبطان خطابٍ فقهيٍّ فلسفيٍّ ضدّ المعتزلة- وعلى رأسهم النظّام- الذين كانوا يتشدّدون في النكير على مرتكب المعاصي. وقد تجلّى ذلك في قصيدته[٢] :

دَع عَنكَ لَومي فَإِنَّ اللَّومَ إِغراءُ وَداوِني بِالَّتي كانَت هِيَ الداءُ!

ومن هنا تبدو قضيّة الشاعر متمثّلة في الآتي:

١- قضيّة ثورةٍ ثقافيّة حضاريّة، لا قضيّة خمرٍ ومجون. فليست تلكم الأشياء إلاّ وسائل الشاعر للتعبير عن روحه التي تنبو عن القِدَم إلى الجدّة، وعن البداوة إلى الحضارة، وعن الصحراء إلى المدينة.

٢- قضيّة ثورةٍ فقهيّة فلسفيّة على النظّام والمعتزلة في رأيهم في مرتكب المعصية، مع ما يبدو من ميله في ذلك إلى آراء أهل السُّنّة، أو ربما رأي المرجئة.

٣- قضيّة ثورةٍ سياسيّة على المأمون ودولته، عدوِّ صديق الشاعر: (الأمين).

٤- وبعد هذا، قضيّة ثورة فنيّة، تنحو إلى مذهبٍ شِعريٍّ جديد، يستبدل بعناصر القصيدة القديمة عناصر حديثة، وببنائها بناءً حديثًا، يمثّلان العصر الذي

---

(١) م.ن، ٩.

(٢) انظر: م.ن، ٦- ٧.

عاش فيه أبو نواس، كما مثّلت القصيدة القديمة، بعناصرها وبنائها، العصر الذي عاش فيه الشعراء الأوائل، بخيره وشرّه.

لأجل هذا يمكن القول إن أصلح منهجٍ يُدرس به شِعرٌ كشِعر أبي نواس هو منهج (رولان بارت)، الآخذ بمبدأ (موت المؤلِّف). من حيث إن لأبي نواس شخصيّةً ولشِعره شخصيّة، وتلك بالأحرى حال جميع الشعراء. فالشخصيّة الأولى قد أصبحت شِبه أسطوريّة، حُمّلت بكلّ الشرور والموبقات، ونُحلت من الحكايات ما لا أوّل له ولا آخر، حتى لقد امتدّت تلك الحكايات الشعبيّة إلى خارج الثقافة العربيّة، ولاسيما في قارّتَي آسيا وأفريقيا؛ لتصبح شخصيَّتُه بمنزلة نموذجٍ إنسانيّ متخيّل[1] . وبما أن شخصيّةً ما قد أصبحت كذلك، فحريّ بها أن تطغَى على تلقّينا نصوصها؛ إذ لا نقرأ تلك النصوص عادة بمعزلٍ عن استصحاب الصورة النمطيّة الراسخة عن الشاعر. حتى إن بعض الدارسين لم يَعُد يرى في شِعر أبي نواس إلاّ صورته تلك الرائجة، وإنْ أعلن توبته، وأبدى نسكه، وحَجَّ، وأنشد شِعرًا في الزُّهد، وأقسمَ ما قارف قَطّ حرامًا[2] . فهو لديهم غير جادٍّ طول حياته، وإنما يصطنع ذلك الشِّعر خوفًا، أو تهكّمًا، أو عَرَضًا لقدرته الشِّعريّة على نظم الشِّعر في الزُّهد وهو ماجن، كما يذهب إلى هذا (العقّاد)[3] . ولِمَ لا يقال هذا عن شِعر أبي نواس الآخر، فيُذهب إلى أنه عَرْضٌ

(١) انظر في ترحّل شخصيّة أبي نواس بين الثقافات: العقّاد، (د.ت)، **أبو نواس الحسن بن هانئ**، (صيدا- بيروت: المكتبة العصريّة)، ١٧ – ٢٨.

ومن هنا فلقد صار اسم (أبي نواس) في بعض الأوساط الشعبيَّة في الجزيرة العربيَّة، كما في بعض مجتمعات جنوب الجزيرة العربيَّة، على سبيل المثال، يُطلق على (الثعلب)، في إشارة إلى ما يتَّصف به من ذكاء ومَكْر.

(٢) انظر: ابن عساكر، **تاريخ دمشق**، ١٣: ٤٣١.

(٣) انظر: **أبو نواس الحسن بن هانئ**، ١٥٩ – ١٦٣.

لقدرته الشِّعريّة على نظم الشِّعر في الفكاهة والمجون؟! إنها شخصيّته التي أصبحت فيصلاً في الحُكم على شِعره. فـ"شخصيّته شخصيّة شاعر ماجن قبل كلّ شيء وبعد كلّ شيء"، كما يذهب إلى هذا (طه حسين)[(١)] . وما ذلك إلاّ لجناية شخصيّته المشتهرة على شِعره وعلى شخصيّته الواقعيّة والتاريخيّة. وتلكم هي "القراءات الإسقاطيّة"، بحسب تصنيف (تودوروف) لأصناف القراءات[(٢)] .

وهذا المزلق المنهجيّ هو ما أباح للعقّاد اتّخاذ أبي نواس نموذجًا لما أسماه دراسةً نفسيّة، أراد بها "الكلام على عقيدة أبي نواس"، مثلما فعل تحت إغواء التحليل النفسيّ مع شعراء آخرين، كبشّار بن بُرد، وغيره. قارئًا شِعر أبي نواس من منظار صورته النواسيّة النمطيّة الشائعة. وكذلك فعل (محمّد النويهي) في دراسته عن "نفسيّة أبي نواس"، منطلقًا ممّا يراه "عُقدة أوديب" لدى الشاعر[(٣)] . وهو منهاج لا يدرس الشِّعر بل الشاعر، ولا يدرس الشِّعر بما هو شِعر، ولكن على أنه اعترافاتُ مريضٍ نفسيّ، يُطابِق نموذجُه الشِّعري نموذجَ شخصيّته.

فيما يرى طه حسين[(٤)] في شخصيّة أبي نواس وشِعره نموذجًا تاريخيًّا، بل إن شِعره معبِّرٌ عن عصره كلّه؛ لأن القرن الثاني للهجرة- حسب قوله- "قد كان عصر لهوٍ ولعبٍ، وقد كان عصر شكٍّ ومجون، وكلّ شيءٍ يُثبتُ صحّة هذا الرأي". ومع أن

---

(١) **حديث الأربعاء**، ٢: ١٢٩.

(٢) See: Scholes, Robert, **Structuralism in Literature**, p.143.

(٣) النويهي، محمّد، (د.ت)، **نفسيّة أبي نواس**، (بيروت: دار الفكر). وانظر استقراء هذه الدراسة وموازنتها بدراسة العقّاد لدى: هلال، ريم، (٢٠٠٦)، "***الدرس النفسي لأبي نواس ما بين العقاد والنويهي***"، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلميّة- سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، المجلد ٢٨، العدد ١، (سوريا: جامعة تشرين)، ص ص ٤٥- ٥٤.

(٤) انظر: **حديث الأربعاء**، ٢: ٦٣- ٧٠.

طه حسين يدعو إلى قراءة التاريخ قراءة نقديّةً علميّة، لا تعرف الهوى، فلا تقدّس السَّلَف، ولا تنزِّه الماضي عن الصغائر، وذلك وَفق قانونَي (ابن خلدون): "الناس جميعًا متشابهون مهما تختلف أزمنتهم وأمكنتهم، مختلفون مهما تشتدّ بينهم وجوه التشابه"، إلاّ أن في طرحه حول أبي نواس نظرًا من وجوه:

أوّلها، أنه- على صحّة كلامه نظريًّا- كان يُعلن المبدأ ولا يطبّقه؛ لأنه لم يمحّص الروايات الواردة عن أبي نواس وشِعره، ولم يستقرئ النصوص استقراءً يجاوز ظاهرها، وإنما غَلَبَ عليه التسليم بما قيل، وترديد ما رُوي، تحت مقولة تعميميّة- لا عِلميّة- هي: "وأنا أزعم- وأعتقد أني قادرٌ على إثبات ما أزعم- أن القرن الثاني للهجرة قد كان عصر لهوٍ ولعبٍ، وقد كان عصر شكٍّ ومجون، وكلّ شيءٍ يُثبتُ صحّة هذا الرأي". فهو، إذن، لم يبحث المادة التاريخيّة بحثًا عِلميًّا- بعيدًا عن الهوى، والزعم، والاعتقاد- كي يَقْبَل ويَرفض، ويَشكّ ويُثبت، بل ظلّ "يزعم، ويعتقد أنه قادرٌ على إثبات ما يزعم"، غير أنه في الواقع: لم يُثبت ما يزعم! وإذا كان لم يُثبت ذلك عن القرن الثاني الهجريّ، فإنه تبعًا لذلك لن يُثبت شيئًا عن أبي نواس، ممّا زَعَم واعتَقَدَ أنه قادرٌ على إثباته. فكيف تسوغ له منهجيًّا، بعد هذا، الدعوةُ إلى اصطناع المنهج العِلميّ، وهو أوّل من لا يصطنعه؟ وهل يكفي منهجيًّا الاحتجاج بالقول: "أعتقد أني قادرٌ على إثبات ما أزعم، وكلّ شيء يُثبتُ صحّة هذا الرأي"؟!

وثاني تلك الوجوه، أن طه حسين قد تعامل مع شِعر أبي نواس بوصفه وثيقةً تاريخيّة نثريّة، لا شِعريّة. وهو لا يكتفي بالاستدلال المباشر بذلك الشِّعر على شخصيّة أبي نواس الفعليّة، بل يستدلّ بها على مجتمعه أيضًا، وعلى عصره كلِّه. وهذا منهاج مجافٍ جوهريًّا لطبيعة الشِّعر ووظيفته. حتى لقد ذهب (كارل غوستاف يونج)[1] إلى

(١) انظر: (١٩٨٥)، **علم النفس التحليلي**، ترجمة: نهاد خياطة (دمشق: دار الحور)، ٨٧.

التنبيه إلى مغبّة مثل هذا الربط التطابقيّ بين الشِّعر والشاعر، إنْ بالحكم على النصّ بناءً على الشخصيّة أو السيرة، أو بالعكس؛ من حيث إن المبدع- كما أشار- لا يكشف بالضرورة عن نموذجه النفسيّ الحقيقيّ، بل لعلّه غالبًا-- وذلك ممّا يحقّقه العمل الفنيّ لصاحبه-- يتوخّى إظهار نموذجٍ مضادٍّ لبنائه النفسيّ، أو متمّمٍ لذلك البناء، على سبيل التعويض.

ولمّا كانت الحالة تلك، كان لزامًا أن نعزل أبا نواس عن مناصبه الحكائيّة، المسرفة في اصطناع ما تحلو به الحكايات[1] ، وعن صورته المستقرّة في الأذهان من خلال تلك الحكايات؛ كي نقرأ النصوص مجرّدةً، في سياقاتها الإنسانيّة الطبيعيّة، وظروفها التاريخيّة المعروفة، ومحيطها الثقافيّ المدعوم بالقرائن. ذلك أن جعل النصّ في سياقه أمرٌ ضروريّ منهجيًّا من أجل قراءته، شريطة أن يكون السياق سياقًا حقيقيًّا، لا سياقًا متخيّلاً، أو يغلب على الظن بطلانه، وأن لا تكون القراءة قراءة إسقاطيّة للسياق على النص، وقبل ذلك أن تُراعَى في القراءة طبيعة الجنس النصوصيّ الذي ينتمي إليه النصّ، فلا تُقرأ قصيدة شعريّة على أنها خبرٌ تاريخيّ أو سيرة ذاتيّة. ومن خلال ذلك يصبح القارئ شريكًا حقيقيًّا في إنتاج النصّ، لا رهين إملاءات النصّ الظاهريّة، أو إملاءات سياقاته غير المحقّقة؛ لكي يتكامل فعل النصّ بفعل القراءة، وفق ما يراه (فولفانج أيسر Wolfgang Iser)[2] في اشتراطات القراءة الناضجة.

---

(١) ومن هذا النوع من فهم الشِّعر على أنه اعترافات، يأتي مثلاً كتاب: الشناوي، كامل، (١٩٨٧)، **اعترافات أبو نواس**، (مصر: دار المعارف).

(٢) انظر في هذه المسألة: أيسر، فولفانج، (٢٠٠٠)، **فِعل القراءة**، ترجمة: عبدالوهّاب علوب (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة).

الهُويّة المفقودة في شعر أبي نواس

أ.د. فضل العماري

ملخص

اشتهر أبو نواس بموضوعين رئيسين نال قصب السبق فيهما هما: القول في الخمر، والقول في المذكّر. ومع هذا لم يتفق الدارسون على الأول، فمن قائل بالإدمان، ومن قائل بالتصور الفني. ولا يمكن بحال من الأحوال أن يكون أبو نواس إلا واحداً بين الألم واللذة. ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل تجاوزه إلى الدّين، فتارة نجده خارجيّاً، أو من المرجئة، وتارة أخرى نلقاه إسماعيليّاً باطنيّاً، ومرة أخرى هو اثنا عشريّاً، حتى يستقرّ على كونه متديّناً زاهداً، ثم هناك مَن يعترض على نسبة الزهد إليه. وليس هذا فحسب، فمن الناحية الفنية يظهر لنا تقليديّاً محدَثاً، ولكنه سُرعان ما ينقلب إلى شخصية متقلبة تضيع فيها جميع الخطوط، فإذا هو يصدر عن نماذج متشابهة، ويعبّر بصياغات مختلفة، تضيع فيها جميع اللمسات، ولا نجد تفسيراً لذلك إلا القول: إن الشعر المحدَث تأثّر كثيراً بالوسط الشعبيّ، ومن ثم علينا استلال شخصية أبي نواس من هذا الرُّكام المتناثر. ثم ننتقل إلى الديوان بأجزائه الستة، فلا نرى إلا أقوالاً، لا نستبين منها سمتاً واحداً، ولا أسلوباً واحداً، وإنما هي أقوال متضاربة، تختلف، وتتقاطع، تجتمع، وتتفرق، لتجعل منه أنموذجاً للخبر والحكاية والتعبير بألْسُنٍ شتّى، وجدت في أبي نواس متنفَّساً للمحرّم، والمحظور، والمكتّم.

فإذا كان هذا كذلك، أليس من حقنا مراجعة كل تلك الأقوال التي دارت تبحث عن حقيقة اللذة والهوى في نفسية أبي نواس؟ ثم ما الذي يدفعنا إلى توثيق جانب من الشعر، ولدينا شعر متشابه كثير، منحولاً كثيراً ومشكوكاً فيه؟ وهنا علينا أن نطرح السؤال من جديد: من يكون أبو نواس؟ أو بشكل آخر: ما قيمة هذا الشعر ؟ وفي هذا البحث محاولة لتلمّس ذلك وجلائه.

Abstract

Abu Nuwas between Fact and Fiction

He was a poet who built his poetry in one method. He was always repeating similar ideas, images and expressions, which have one face only. His poetry is divided into two sections: the first is related to pleasure and the second is related to which is materialized on character. It is clear the second is imaginable. Therefore if this is the case, the first means the same. Accordingly, we have to review all those researches which dealt with pleasure and (love) in the psychology of Abu Nuwas. In fact we are not obliged to busy ourselves with verifying that of his poetry, while we have many poems which are similar: false and not really belong to him.

However, we have to ask; Who is Abu Nuas ?

This is what this research tries to answer and clarifies.

أبو نواس بين الإدمان والتصور الفني

ركزت كثير من الدراسات الحديثة على الحالة النفسية لأبي نواس، فرأى العقاد "النرجسية" في شعره، وذهب النويهي إلى القول بحرمانه من دفق الأمومة وعطائها. وفي ضوء هذا يمكن أن نجد انعكاساً لمثل تلك النتائج في مطلع قصيدته:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء[1]

فـ " دع عنك"، يشير إلى الرفض، ذلك الرفض الذي يقاوم التسلط عليه أحاسيس داخليةٌ مكينة. كما قد يشير إلى نزاع في النفس، فالخمر (داء)، إنها وهي مرغوبة، لها ذكرى بعيدة اضطرته إلى إدمانها. وربما يشير قوله: "داوني" إلى ما هو غائر في تلك النفس، إنه "الداء"، أي: أنه خضع للخمر خضوعًا لا سبيل إلى التخلص منه. ويمكن، من هذا المنطلق فهم قوله:

لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلة كانت تحلّ بها هند وأسماء

حاشا لدرة أن تُبنى الخيام لها وأن تروح عليها الإبل والشاء

على اعتبار أن الخمر علاج لمكبوت قديم، فهو، لهذا، يجب ألا يصحو حتى لا يسترجع الموقف، فتعاوده الآلام، وفي الخمر يستشعر اللذة:

صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها لو مسها حجر مسّته سَرّاء

ولعلّ أبا نواس حقَّق بهذا الانكباب على الخمر توازنه، أو حفظ لنفسه الاتزان، بدلاً من أن يفتح عينيه على ذكرى يريد طمسها والوعي بها. وهذا يعني أنه كان

---

(١) أبو نواس، الحسن بن هانئ (١٩٥هـ)، **ديوان أبي نواس**، دار صادر، بيروت، د- ت، ص ص٧- ٨.

منغمساً في السكر منذ أن تفتّحت عيناه على الحياة، وأدرك ما يجري حوله. إنه يساوي الخمرة بالأمومةَ والرضاعة، حين يقول:

....وأمّـــــــي العنـــب

ترضـــــعني دَرَّهـــــا وتلحفنـــــي بظلهـــــا والهجـير يلتهــب

وبعده:

فقمـــت أحبـــو للرضـــاع كـــما تحامـــل الطفـــل مَـــسَّه الـــسَّغب[١]

وكيف يجتمع الوعي بالذات، كما تمثله المقدمات الطللية مع غياب الوعي؟ إنهما لا يجتمعان، فالوعي بالذات يعني استرجاع الماضي والبكاء عليه، وغياب الوعي يعني حضور الخمرة، وغيابها يتطلب البحث عنها وإحضارها، أي: البكاء عليها:

لتلـك أبكـي ولا أبكـي لمــــنزلة كانـت تحـل بهـا هنـد وأســــماء

حاشـا لـدُرة أن تُبنـى الخيـام لهـا وأن تـروح عليهـا الإبـل والـشاء

إن شعراء المقدمات الطللية يبكون ذاتهم في (المرأة / "هند وأسماء")، والبديل الموضوعي عنها عنده هو (الخمرة). ولعل هذا يحقق ما ذهب إليه النويهي من أنه: "أحسّ نحو الخمرة بإحساسٍ جنسيّ، نعني أن الخمرة هاجت فيه شهوة المواقعة، لا مواقعة النساء أو الغلمان، بل مواقعة الخمر، وأن شربها أرضاه إرضاءً جنسيّاً"[٢].

---

(١) **ديوان أبي نواس**، ص ٣٣. وانظر، عشماوي، محمد زكي: **موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي**، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٨١، ص ص ٢١٤-٢١٨..

(٢) النويهي، محمد: **نفسية أبي نواس**، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٧٠، ص ٤٣-٥٣.

والواقع أن قراءة شعر أبي نواس- باستثناء تلك الأبيات، وما يوجّه به النويهي الشعرَ- لا تكشف عن مثل هذه المعطيات، فلا يوجد في خمريّاته عموماً ذلك الشعور بالألم والندم والحسرة أو الكآبة، إنها كلها تعكس شعوراً باللذة والفرحة والسرور. وإضافة إلى ذلك كان أبو نواس يعيش الصحوة، وليس الثَّمَل، إذ كانت الخمر وسيلة مادية، وكان الشعر وسيلة معنوية، كان الشعر طريقاً للتعبير عمّا في نفسه، جدّ في تعلمّه وتلقّيه، غير أنه شعر خاصّ به وحده، ولم يكن موجّهاً لسواه، فكان هذا الحديث عن ترك الوقوف على الأطلال؛ لأنه يريد الحديث عن نفسه وحاله كما هما عليه، وليس هذا ثورة أو تمرّداً، وإنما تلبية لإلحاح الموقف. كان هذا استجابة طبيعية، وليس رغبة مقصودة.[1].

كانت الخمرة واقعاً في هذا الشعر، وكانت هي الحياة بالنسبة إليه، فلم يكن أبو نواس يعاني من عقد ذنب، أو كبت، أو حرمان، ولم تصاحبه الكآبة، فخمريّاته أحاديث لنفسه. فلماذا لم تظهر في أغلب خمريّاته فلتات لسانية تعبّر عن مثل تلك الأحاسيس؟ أمر غريب حقّاً؟ هل كان ذلك من منطلق وعيٍ تام بتناول الخمرة والانكباب عليها، دونما شعور بالذنب أو الخجل أو الخوف؟ أو هل كان أبو نواس يشرب الخمرة مدمناً؟ كما يرى العقاد.[2]. وهل لنا ألا نربط بين هذا الفعل وشرب الخمر والشعور الديني ؟ حتى إن هادي بور يذهب بعيداً في رفض الحالة برمّتها، فيرى: "أنه استعمل الخمرة من أول شاعريته بمعنىً غير حسيّ وهي خمرة فنية يستخدمها في السياسة والأخلاق والمعرفة والعرفان"[3].

(١) عباس محمود العقاد: **أبو نواس**، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٨، ص ص٤٥، ١٤٧.

(٢) **أبو نواس**، ص١٥٣.

(٣) بور، يوسف هادي: **نقد آراء النقاد القدامى والمحدثين حول النواسي**، موقع ديوان العرب، ١٢/ ٧/ ٢٠١١، ص١١.

ولا نخرج من كل هذه الاستنتاجات المتضاربة إلا بالتأكيد على أن شخصية أبي نواس غير واضحة المعالم حتى في أخصّ خصائصها، وهو شرب الخمرة.

توحّد المؤنث والمذكر في نفسيته (الشذوذ الجنسي – المثلية).

وليس غريباً بعدُ أن تتداخل الأوضاع في خصيصة أخرى من شعره، فنجد أن المؤنث والمذكر يتوحدان عنده؛ فنرى أن مثل هذه الفرحة في ممارسة شرب الخمر، توافقها فرحة أخرى في الشذوذ الجنسي – المثلية وتسميته بـ"الغزل بالمذكّر أو التغزل بالغلمان"، من الأخطاء العلمية الشنيعة، فهو مرض نفسي وانحراف عن الطبيعة السوية للإنسان. وإذا لم يكن شرب الخمر ناجماً عن عقدة نفسية؛ لأن أقواماً يشربونها عن تصوّر لها، فهل كان الاتصال بالمذكّر كذلك؟ وهل كان أبو نواس هو أبو نواس حقّاً؟ يقول في همزيته تلك:

من كفّ ذاتِ حَرٍ في زَيِّ ذي ذكر لها محبان لوطيّ وزنّاء

قامت بإبريقها والليل معتَكر فلاحَ من وجهها في الليل لألاء

لماذا هذا الخروج من الأنثى إلى الذكر؟ ولماذا يجتمع " لوطيّ وزنّاء" على ساقية؟ إنه يقول في همزية أخرى:

من كفّ ذي غَنَج حلو شمائله كأنه عند رأيِ العين عذراء

ويأتي بعده مباشرة:

له بكَيت كما يبكي النَّوى رجل على المعالم والأطلال بكّاء[1]

بكاء هناك على فقد الخمر مؤقتاً، وبكاء هنا على "ذي غنج..."، يتراءى له "عذراء"، والرجل الذي " على المعالم والأطلال بكّاء" إنما يبكي ماضيه البعيد: صباه

(١) ديوان أبي نواس، ص١٣.

وطفولته، وأيام شبابه الأولى، أما أبو نواس، فيبكي عليه الآن، يقول في موضع آخر:

يسعى بها خنِث في خُلقه دَمَث   يستأثر العين في مستدرج الرائي
مُقرَّط وافر الأرداف ذو غُنُج   كأن في راحتيه وسمُ حناء
قد كسّر الشعر واواتٍ ونضّده   فوق الجبين وردّ الصِّدغ بالفاء
عيناه تقسم داء في مجاهرها   وربما نَفَعت من صولة الداء
إني لأشرب من عينيه صافية   صرفا وأشرب أخرى مع ندامائي(١)

الساقي حاضر الآن، وتلك صورته في كل أحوالها عنده.

وهناك صورة أخرى تقول:

يا سليمانُ غنّني   ومن الراح فاسقني
ما تَرى الصبح قد بدا   في إزار مُتبَّن
فإذا دارت الزجا   جة خذها واعطني
عاطني كأس سلوة   عن أذان المؤذن
اسقني الخمر جهرة   وأَلِطني وازْنني(٢)

وقد كشف أبو نواس نفسه في قوله:

تَفَرَّدَ قلبي فما يشتبك   بحب الظباء وبغض السمكْ
ولم أَرَ لي فيهما مُسعِداً   يساعدني غير عبد الملك
فتىً ينهش الكِتْف من ظهرها   ولا يتعرَّقُ بطن الورِك

---

(١) ديوان أبي نواس، ص ص ١٥ – ١٦.

(٢) ديوان أبي نواس، ص٢١٥.

ولا يتـــأتّى لـــشعْبِ الـــصّـدوع ولكـن بـصـير بـصـدع الفلـــك
خَـــروقٌ جهـــولٌ بحـــلّ الإزار رقيـق بـصير بحـلّ التِّـــكك[1]

إن الصورة لتتعـدى الـساقي، لتـصبح المغنـي أيـضاً، غـير أنهـا صـورة تجمـع النقيضين: المذكر والمؤنث في رؤية واحدة، بينما كانت سابقاً:

مـن كـفّ ذات حَـرٍ في زَيّ ذي ذكـر لهـــا محبـــان لـــوطيّ وزنّـــاء

وهي هنا الآن:

....وألطنـــي وازننـــي

وكذلك اجتماع المغني والمنشد في شخصية واحـدة في اسـتذكار أشـعار بعينهـا، وهو ما لاحظه العقاد[2]، يقول أبو نواس:

ونَـــرجسٍ قـــد حُـــفّ بـــالورد في خـــدّ مـــن قـــد لَـــجّ في البُعـــد
راودتـــــه عـــــن نفـــــسه خاليـــــاً فقـــــال يَلقـــــانيَ بـــــالرَّد
أمـــا تـــراني قـــد بَـــدَت لِحيتـــي كُـــفَّ وخُـــذ في طلـــب المُـــرد
فقلـــت هـــذا نـــرجس طـــالع وَرَّدَ في العـــارض والخـــدّ
فلـــيس حِبّتـــي صـــاحِ إلا الـــذي قـــد جـــاوز الخمـــسين في العـــدّ
أســـألُه كـــم لـــك مـــن نُـــسوة وكـــم صـــبيٍّ لـــك في المهـــد
فـــذاك مـــن شـــأني ومـــن لَـــذّتي حتـــى أُواری في ثَـــرىً لحـــد[3]

---

(١) ديوان أبي نواس، ص٤٧٧.

(٢) العقاد، أبو نواس، ص ٣٨-٤١، ٥٤، ٥٦، ١٧٢-١٧٣، ١٧٥.

(٣) ديوان أبي نواس، ص٢١٥.

ومن أمثلة ذلك قوله:

وفتى كأضوع من رأيت إذا انتشى ... غنى بحسن لياقة وحياء
علق الهوى بحبائل الشعثاء ... والموت بعض حبائل الأهواء[(١)]

ويقول:

ومائل الرأس نشوانٍ شدوت له ... ودع لميس وداع الصارم اللاحي

وبعده:

فقال هات اسقني واشرب وغنِّ ... يا دار شعثاء بالقاعين فالساح
فعالج النفس... ....[(٢)]

وقوله:

وعندنا ضارب يشدو فيُطربنا ... يا دار هند بذات الجزع حييت[(٣)]

وقوله:

فجاء بها تَخُب كماء مُزن ... وأنشأ منشِداً شعرَ اقتراح
أتصحو أم فؤادك غيرُ صاح ... عشيةَ هَمَّ صحبك بالرَّواح[(٤)]

ومن ثم، فهذا هو أيضا القائل:

(١) ديوان أبي نواس، ص١٨.

(٢) ديوان أبي نواس، ص١٥٤.

(٣) ديوان أبي نواس، ص١١٢.

(٤) ديوان أبي نواس، ص١٥٨.

نبَّهــت نَدمــانيَ المُــوفي بذمَّـــــته   من بعـد إتعـابِ كاسـاتٍ وأَقـداح(١)

وقوله:

فما زلت أرقيه وألثم خـــــــــده   إلى أن تغنــى راضيـاً ولــه الــشكر

ألا يـا اسـلمي يـا دار مـي عـلى الـبلى   ولا زال مـنهلاً بجرعائـك القطـر(٢)

وهو القائل:

فقلــت أَضربُ في معروفــه مثـــلاً   لعــادة قــد مـضت منـي إلى الآســي

مـن يفعـل الخـــير لا يعـدم جوازيـه   لا يـذهب العـرف بـين الله والنـاس(٣)

وهو القائل:

وثنـــــى يغنينـــــا معارضَـــــه   لمـــن الـــديار بجـــانبي لجـــس(٤)

وهو القائل:

نبهتـــه بعـــدما حـــل الرقـــاد لـــه   عَقْـدا مــن الـسكر إلا أنــه ثمــل

فقلـت كأسـك خـذها قـال محتجـزاً   حـسبي الـذي أنـا فيـه أيهـا الرجـل

وبعده:

فقلـــت هـــل في الـــصهباء تأخـــذها   من كـف ذات هَـنٍ فـالعيش مقتبـل

فقال هات وأسمـــعنا عـلى طـــرب   ودع هريـــرة إن الركـــب مرتحـــل

---

(١) ديوان أبي نواس، ص٢٦٢.

(٢) ديوان أبي نواس، ص٣٧٠.

(٣) ديوان أبي نواس، ص٣٦٢.

(٤) ديوان أبي نواس، ص٣٧٠.

فأحسنت فيه لم تَخرُم مواقعه والكأس في يدها في جوفها خلل
ثم استهشَّت إلى صوت تُملّحه إنا محيوك فاسلم أيها الطلل

وبعد ذلك:

فطار وجداً بها والخمر يأخذها وقال هاتي فأنت العيش والأمل
إن العيون التي في طرفها مرض ....[١]

كما أنه القائل:

ثم احتسى مسرعا وغنى بخسرَوِيّ له دلال
عيناك دمعهما سجال كأن شأنيهما وِشال[٢]

وهو القائل أيضا:

وحتى تَغنّى لاهيا متطرِّباً غناءَ عميد القلب نشوانَ ناحلِ
خليليّ عوجا من صدور الرواحل بجمهور حزوى فابكيا في المنازل[٣]

كما قال:

وتَغنّى على المُدام ثلاثاً أَزجرِ العينَ أن تبكي الطلولا[٤]

وهو نفسه القائل:

وحرَّك عودَه بَدرٌ وسيم ....

(١) ديوان أبي نواس، ص٤٩٠.

(٢) ديوان أبي نواس، ص٤٩٢.

(٣) ديوان أبي نواس، ص٤٩٧.

(٤) ديوان أبي نواس، ص٤٩٨.

بصوتِ أخي الحجاز فهاجَ شوقي لِمن طلل برامة لا يريم[١]

وهو نفسه كذلك القائل:

غنِّني يا بنَ أذين ولها بالماطرون[٢]

ونجد تفصيل هذا كله في أبياته التي تنقل صورته كاملة وافية، فيقول:

لا أَستزيد حبيبي من مُواتاتي وإن عَنُفت عليه في الشِّكايات
هو المُواصل لي لكنْ يُنغِّصني بطول فَترة ما بين الزيارات
قالوا ظَفِرتَ بمَن تهوى فقلت لهم الآن أَكثرُ ما كانت صَباباتي
لا عُذْرَ للصَّبّ أن تهوى جوانحه وقد تَطَعَّمَ فوهٌ بالمُواتاة
وداهريٍّ سما في فرْع مكرُمة من معشر خُلقوا في الجود غايات
ناديتُه بعدما مال النجوم وقد صاح الدَّجاج ببُشرى الصُّبح مرّات
يا أحمد المُرتجى في كل نائبة قُمْ سيّدي نَعْصِ جبّار السموات
وهاكَها قهوةً صهباءِ صافيةً منسوبةً لقُرى هِيتٍ وعانات
أُلزّه بحُمَيّاها وأزجُره باللِّين طَوراً وبالتشديد تارات
حتى تغنّى وما تمَّ الثلاثُ له حُلوَ الشمائل محمودَ السَّجِيات
يا ليت حظّيَ من مالي ومن ولدي أنّي أجالس لُبنى بالعشيات[٣]

---

(١) ديوان أبي نواس، ص٥٤٦.

(٢) ديوان أبي نواس، ص٦٠٠.

(٣) ديوان أبي نواس، ص١١٧. وانظر، ص١٢٥. ١٣٨. ٢٥٦. ٢٨٣. ٣٦٥. ٥٥١. ٦٩٣- ٦٩٤.

قدّم أبو نواس نفسه كثيراً على أنه الفاعل، وذكر أنه أيضا عكس ذلك، ونمّت عنه أقوال توحّد بينه وبين المغني والمنشد، وكل ذلك عنده مقبول، لا ضير فيه ولا ضرار، فأنّى لنا أن نفرِّق بين هذا وذاك؟ وكيف نضع إصبعنا على سِمات هذه الشخصية؟ إذن، فلا الخمر، ولا الغزل بالمذكّر، عنصران يكشفان عن هُويّة هذه الشخصية!! ونحن لا نريد بتاتاً التعريج على ذلك الهوَس بالتعلّق بالمذكّر، فإن مجرد الإلحاح عليه، ذلك الإلحاح- فيما يُنسب إليه من أشعار- يعني أن هذه الحالة عنده ترتدّ إلى المرحلة الطفولية. وما السُّكر، على هذا، إلا وسيلة للدفاع عن الذات، فهما متلازمان أبد الحياة، وهنا ينكشف لنا ذلك التباين في المواقف، الأمر الذي يجعل من أبي نواس نموذجاً إنسانيّاً، تتكيّف معه كل الأشعار. ومن ثمّ، فإننا بين أمرين: إما أن نقبل أبا نواس مِثلِيّاً سلبيّاً، أو مِثليّاً نشِطاً، وفي كلتا الحالتين هناك مشاعر ماسوشية جنسية.[1] وحقيقة الأمر أن ذلك ما لا يشكّل ملمحاً بارزاً في هذا النوع من الأشعار.

الدين مظهر من مظاهر الاضطراب في شعره

وحسب هذه الأشعار، يبدو هكذا أبو نواس في شخصيته التي نطلق عليها لاهية عابثة متمردة، وما هو باللاهي، ولا بالعابِث، ولا بالمتمرد، وإنما هو إنسان لا يرى حرجاً في أي شيء قام به، فتفوّه بما يتلاءم مع مشاعره، ويتوافق مع رغباته في التعبير، ويتصرف بما يحفظ له كيانه، ويجعله يستمر في الحياة، بحسب طريقته هو، لا خضوعاً لرغبات المجتمع الذي يفرض عليه ثقافة وتقاليد وعادات لم يُراعها له عندما بدأ يتصل به ويتعامل معه، فأبو نواس كان طبيعيّاً في حياته، ولم يكن منحرفاً عقليّاً، أو ضدّ أمن المجتمع آنذاك، وإنما كان سلوكيّاً متوافقاً مع ذاته وعصره، ولم يصطدم بالمجتمع ذلك الاصطدام الذي يجعله محظوراً.

---

(١) حرب، طلال: **الفشل أسبابه ونتائجه**، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٨، ص ص٥٣-٥٤.

عبّر أبو نواس عن تبريره لسلوكيّاته بقوله:

لا خـيرَ في اللـذات مـا لم يكـن صـاحبها منكـشِف الـراس[1]

وهذه مجاهرة علنية، بتحدّ وإصرار، فلتكن، إذن، إحدى خصائص شخصيته.

بيد أنه قوله:

إني وإن كنـت ماجنـاً خرِقـاً لا يخطـر النُّـسك لي عـلى بـال[2]

وهنا جانبان: المجاهرة والإعلان، في مقابل اليقين الديني، فكيف يجتمعان؟ ولكن أبا نواس يواجهنا بـ"رِقّة إسلام"، وهذا ضدّ اليقين، كما يواجهنا بإشهار "فِسق" وذيوعه، وذلك تأكيداً على مجونه في قوله:

أصبتِ يا أخت فحلاً كما اشتهت إذا أغفلت مني ثلاث خصال

فمنهن فِسق لا ينادي وليدهُ ورقـةُ إسـلام وقلـة مـال[3]

وتختلط الرؤية النواسية، فلا نتحقّق منه، إنه هائم بالمذكّر، ومن قبل كان يخاطب المؤنَّث، وهو يعيش أجواء الطرب والفرح، ومن قبل حدّثنا عن فقره "قِلّة مال"، وبعد ذلك هو خارجٌ من الإسلام كله، داخل في العقائد الفارسية (النور والظلمة)- المانوية، واللغة عنده لغة مكتوبة بعناية فائقة، فيها أثر من آثار الفلسفة، يقول:

لم يَـكُ في مجلـسِ منـصور شـوقاً إلى الجنّـة والحُـور

لكـنْ بكـائي لبُكـا شَـدِن تقِيـه نفـسي كـل محـذور

تَنتـسب الألـسُن مـن وصـفه إلى مـدى عَجْـزٍ وتقـصير

(١) ديوان أبي نواس، ص٤٦٥.

(٢) ديوان أبي نواس، ص٤٩٣.

(٣) ديوان أبي نواس، ص٥١.

فـــات لـــسانَ الوصـــف لكـــنّ ذا ... تَفديـــه نفـــسي جُهـــدَ معـــذور
أحـــسنُ مـــن مجلـــسِ منـــصور ... ضربٌ بعـــــــودٍ وبطنبـــــــور
نَتـــــيجُ أنـــــوارٍ ســـــماويّة ... قَـــرينُ تَقـــديسٍ وتطهـــير
جـــــــوهرُه روحٌ وأعراضـــــــه ... قـــد أُلِّفـــت مـــن مـــارج النـــور[1]

إنه يرى في المتعتَين: الخمرة ومجلسها، والشذوذ وأحواله، سبيلاً للبقاء. وهو يوجد لنفسه مبرِّرات، ليتحرّر من أي قيود. ولعل قوله الأخير:

جـــــــوهره روح وأعراضـــــــه ... قـــد أُلِّفـــت مـــن مـــازج النـــور

فالجوهر، والروح، والأعراض، صياغة فلسفية، ثم هي إشارة إلى المانوية (الثنوية) الذين يؤمنون بمبدأ النور والظلمة، فهل هو الآن يؤمن بها؟

ويوثّق هذا الاتجاه عنده مثل قوله:

فبتنـــا عـــلى خـــير العُقـــار عوابـــساً ... وإبلـــيس يحـــدونا بألويـــة الـــسُّكر[2]

إن إبليس هنا ليس هو شطيان الشعر، بل هو إبليس الذي يمثّل الخير، ضدّ الشرّ، الذي تجعله الأبيات تدارس القرآن الكريم، والقيام بالفروض الدينية الإسلامية التي ذكر منها الصوم والصلاة، وكل هذا في لغة مبنية بناءً احترافيّاً، أي: يدخل في صناعة الشعر ونظمه، فيتّخذ لوناً يتداخل مع كل الألوان التي تنتسب له. يقول:

لمـــا جفـــاني الحبيـــب وامتنعـــت ... عنـــي الرســـالات منـــه والخَـــبَر

(١) ديوان أبي نواس، ص٣٠١.

(٢) ديوان أبي نواس، ص٢٧٩.

اشتدّ شوقي فكاد يقتلني ذكر الحبيب والهمّ والفِكَر
دعوت إبليس ثم قلت له في خلوة والدموع تنهمر
أما ترى كيف قد بَلِيتُ وقد أقرَحَ جفني البكاء والسهر
إن أنت لم تُلق لي المودة في صدر الحبيب وأنت مقتدر
لا قلتُ شعراً ولا سمعت غِناً ولا جرى في مفاصليَ السَّكر
ولا أزال القرآن أدرسه أروح في درسه وأبتكر
وألزم الصوم والصلاة ولا أزال دهري بالخَير آتمر
فما مضت بعد ذلك ثالثة حتى أتاني الحبيب يعتذر[1]

إذن، كانت النتيجة التي توصل إليها فروخ صادقة حين قال عن غرائزه:
"إن الحياة ليست شيئاً سوى ما فيها من لذّات جسمانية".[2]

وكما رأينا جانبين مزدوجين في شخصيته الشعرية، في موضوعين انتسبا إليه بشكل كبير، فإن موضوع التديّن، مِثله مثل سابقَيه، لا يقدِّم شخصية واحدة، بل شخصيات متعددة؛ فلقد درست أحلام الزعيم أبا نواس، وتوصّلت إلى كونه:

"تشيّع أبي نواس وحبّه لآل البيت... ومنزلته الدينية... من الشيعة الباطنية... المبرر الذي يجعل من أبي نواس واحداً من ذوي المراتب القدسية لدى الشيعة الباطنية".[3]

---

(١) ديوان أبي نواس، ص٢٩١. وانظر، أبو نواس، ص ٤٩، ١٢٦-١٣١، ١٣٦، ١٤١، ١٨٠-١٨٥.

(٢) فروخ، عمر: **أبو نواس**، بيروت: التجاري، ١٩٦٤، ص٩٥.

(٣) الزعيم، أحلام: **أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد**، بيروت: دار الحقائق، ١٩٨٦، ص٨٢.

ثم تقرر بشكل قاطع، غاية في الخطورة والمجازفة، والابتعاد عن النظر العلمي الدقيق:

"أبو نواس كشاعر وفنّان كان لابد وأن تستهويه المعارضة... باعتبار التشيّع كان مستقطِباً لفئات المعارضة سياسية كانت أو عقائدية أو اجتماعية... فما المانع من أن يتبنى أبو نواس من التشيّع موقفاً يخدم قضيّته الفنية والإنسانية... أبو نواس ممّن رفض فهم عدد من القضايا سواء ما تعلق بالموروث الفني أو الديني فهماً ظاهرياً، ومال إلى التعبير عنها تعبيراً رمزياً على مذهب أهل الباطن، وجنح في سلوكه وشعره إلى استخدام الرمز والتمويه وكان يعتمد مزج الجدّ بالهزل وخلط مواقفه الجادة بالعبث والمجون وهما مظهران شكليّان سائغان في عصره ليتوصل إلى تعرية الحقائق وجلائها".(١)

لم يتعرض أبو نواس للمسائل الخلافية، أو يبدر منه ما يوحي بما أوحت به أبيات معاصره مطيع، إلا أن المنسوب له يجعله إماميّاً، فمنه أنه لم يمدح أبا الحسن، علي الرضا بن موسى، الإمام الثامن من الأئمة الاثني عشر، إعظاماً له، فقال:

قلتُ لا أستطيع مدحَ إمام   كان جبريلُ خادماً لأبيه

والبيت من خبر في مختار الأغاني لابن منظور، وهو يجعل الرضا يقول:

"حدثني أبي عن جدي الصادق عن أبيه الباقر عن أبيه الحسين عن أبيه علي بن أبي طالب أن الرسول ﷺ قال: إن محبّينا إذا رامُوا الثناء علينا والمحبة لنا، أمدّهم الله عز وجل بروح القدس".(٢)

---

(١) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص ص٨٤-٨٥.

(٢) ابن منظور، أبو الفضل، جمال الدين، محمد بن مكرم: **مختار الأغاني**، ج٤، بيروت: المكتب الإسلامي، ١٩٦٤، ص٣٠٩.

وهذا قول لا يستدعي النظر في صدقه، وزيفه يكشف عن كذبه، وهو موجّه هذا التوجيه نحو الرضا. والدليل على بطلان هذا الخبر أنه إذ يثبت امتناع أبي نواس عن مدح الرضا، تأتي الزعيم برواية محسن الأميني لشعر يمدحه فيه، يقول:

إذا أبصرتك العين من بعد غاية   وعارَض فيك الشكُّ أثبتَك القلبُ
ولو أن ركباً يمّموك لقادهم   نسيمُك حتى يستدِلّ بك الركب
جعلتُك حسبي في أموريَ كلّها   وما خاب من أضحى وأنت له حسب[1]

وهذا غير ذاك، فكيف جاز الرفض والقبول؟ ولكن الإمامية الاثني عشرية لا تفتأ تنسب له أقوالاً لم ينطق بها، حتى إن خبر ابن منظور الآخر في أخبار أبي نواس:

"ومن خلال أبي نواس المأثورة أنه كان يميل مع أهل البيت سرّاً، لا يجسر على المجاهرة به".[2]

ما هو إلا تفسير للقولين السابقين وترديد لهما. حتى نسبوا له قوله:

ما كان إلا الجَريُ في ميدانهم   في جُلّ حالي والتقيّة ديني[3]

وهو مصطلح أرادوا منه أن يصبح أبو نواس إمامياً، صادق العقيدة في الإمامية؛ لأنه يمارس "التقيّة"، على الرغم من تناقضه الصارخ مع نفسية أبي نواس التي لا تحتمل المواربة والخداع.

ثم تعاقبت النقولات في غير غربلة وتمحيص. وهكذا، جاءت الزيادات مثل قوله الذي ذكره محسن الأميني، تعبّر بطريقة مكشوفة عن صناعة الشعر:

---

(١) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص٦٨.

(٢) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص ص٦٥-٦٦.

(٣) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص٧٩.

مطهّـــــرون نقيّـــــاتٌ ثيـــــابهمُ تجـري الـصلاة علـيهم أينـما ذُكــروا
مــن لم يكــن علويّـــاً حــين تنــسبه فـــما لـــه في قـــديم الـــدهر مفتَخَـــر
فـــالله لمـــا بـــدا خلقـــاً فأتقنـــه صـــفّاكم واصـــطفاكم أيهـــا البـــشر
فـــأنتم المـــلأ الأعـــلى وعنـــدكمُ علمُ الكتـاب ومـا جـاءت بـه الـسُّور(١)

ويستمرّ الافتعال ليبلغ مداه في إضافة أبيات يظن محسن الأمين أنها في الباقر، أبي جعفر، محمد (ت١٤٨)، وهي:

فهـــو الـــذي قـــدّرَ الله العـــليُّ لـــه أن لا يكـــون لـــه في فـــضله ثـــاني
وهـــو الـــذي امـــتحن القلـــوبَ بـــه عـــمّا يُجمجمـــن مـــن كفـــر وإيـــمان
وإن قومـــاً رجـــوا إبطـــال حقكـــم أمـسوا مـن الله في سـخط وعـصيان
لم يَـــدفعوا حقكـــم إلا بـــدفعهم مـــا أنـــزل الله مـــن آيٍ وقـــرآن
فقلّـــدوها لأهـــل البيـــت إنهـــم صِـنوُ النبـي وأنـتم غـيرُ صِـنوان(٢)

ما هذا؟ أتحوَّل أبو نـواس مـن: "كـان يميـل مـع أهـل البيـت سرّاً"، فـيمارس "التقيّة" إلى إعلان وإظهار؟ وأليست هذه الأبيـات الدعائيـة مفـضوحة الأهـداف؟ وهل هذه لغة أبي نواس؟ بل هل هذه طريقته، أيّاً كانت الطريقة التي تـضمّنها شـعره العام؟

أصبحت أيدي الاثني عشرية واضحة الآن في شعره الـديني، وهـذا مـا جعـل الأميني يبتهج، فيقول:

---

(١) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص٦٦.

(٢) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ٦٩.

"كان شيعيّاً، إماميّاً، حسن العقيدة".[١]

وهذه أيضاً بعيدة عن سلوك أبي نواس، فكيف يتّقي، وحاله على خلاف ذلك، ألا يُفتضح أمره، كما افتُضح سواه، إن صدق ما نُسب إليه؟

وإزاء هذا كله، فأقواله الأخرى ممّا ينحو به نحو الإمامية الاثني عشرية، لا تخرج عن هذا، كقوله الذي أورده محسن الأميني:

ومُدامةٍ من خمر عانةَ قَرقَفٍ ... صفراءَ ذاتِ تلهّب و(تششع)

رقّت كدِين الناصبيّ وقد صَفَت ... كصفا الوليّ الخاشع المتشيِّع

باكرتُها وجعلت أنشُقُ ريحَها ... وأمُصُّ دُرَّتها كدرة مرضع

في فتية رفضوا سوى آلِ الهدى ... وعفَوا بأروعَ في العلوم مشفَّع

وتيقنوا أنْ ليس ينفع في غدٍ ... غيرُ البَطين الهاشميّ الأنزع[٢]

وهذه أفكار إمامية، اثنا عشرية، لم يُفصِح عنها في ذلك الزمن أيّ شاعر من شعراء الإمامية قط، فكيف تسنّى لأبي نواس أن يسبق زمنه في طرحها والتعبير عنها، ولم يقل بها أيّ من شعراء الكيسانية أو السبئية؟

فضَح واضعو تلك الأقوال أنفسهم عندما أضافوا إليه قوله، كما جاء به محسن الأميني:

متمسِّكاً بمحمد وبآله ... إن الموفَّق من بهم يستعصِمُ

ثم الشفاعة من نبيك أحمدٍ ... ثم الحمايةُ من عليّ أعلم

---

(١) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص٦٦.

(٢) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص٧٨. تشعع: تصحيف، صوابه، تشعشع.

ثـــم الحــــسين وبعـــــده أولاده ســـاداتنا حتـــى الإمـــام المكـــتَّمُ[١]

فلقد عرفنا كلّ المنتظَرين، ولمّا يأت دور المهدي المنتظر قبـل نهايـة القـرن الثـاني للاثني عشرية، وهنا تسلسل يحصر الإمامة في هؤلاء، فيتصل بالإمام المهـديّ المنتظـر الثاني عشر "المكتم". ولو قبلنا أنه مذكور في ثقافة الإمامية الاثني عشرية، فإنه حـتماً لم يتطرق إليه أي شاعر في هذا العصر.

تلك كانت يد الاثني عشرية التي لا خفاء فيها ولا تعميـة، غـير أن أبـا نـواس الرمز ابتعد عن هذه الفرقة، ليدخل في فرقة أخرى أكثر غموضاً وسرّية، فيبتعـد عـن الاثني عشرية، ليدخل في الإسماعيلية، تقول الزعيم:

"إذا ما عرفنا أن المفضلية التي يُرجح أن يكون أبو نواس واحداً من أقطابها، هـي باطنية، واثني عشرية، وموسوية وتنتسب إلى الإمام الباقر.. فقد انـدمجت أو ذابـت فـيما بعد بعهد الإمام الحادي عشر "الحسن العسكري" حـين ظهـور "محمـد بـن نـصير" في القرن الثالث الهجري وأن أتباعها قد سُمُّوا "بالنصيريين" وكان مـن دعاتهـا وأعلامهـا محمد بن جنوب – والحسن بن حمدان الخـصيبي – وبختيـار بـن معـز الدولـة البـويهي الفارسي والأمير الحسن بن المكزون السنجاري والمنتجب العاني وغـيرهم إذا مـا عرفنـا أن جميع هؤلاء كانوا من أعلام الشيعة الباطنية ومتصوفتهم ممن احتل أبو نواس لديهم مكانة قدسية وأن تأثرهم بأسلوب أبي نواس وطرق أدائه ورموزه في الخمـرة والغـزل واضح في آثارهم، نستطيع أن نقف على الأسباب التي جعلت لأبي نواس مكانة كبيرة لدى الشيعة الباطنية إلى الآن هؤلاء الذين ما كانوا ليصنعونه في المكانة القدسـية لـو لم يكن تشيعه لآل البيت ثابتاً ومؤكداً".[٢]

---

(١) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ٦٨.

(٢) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص٦٩.

وهذا منزلق علمي خطير، ربط حلقات الزمن بما رابط لها، فهي مفككة، متهاوية، فأن يكون أبو نواس مثلما تصف، لا يتوافق لا مع تطورات التصوّف، ولا مع محاولة التوفيق بين "إباحية أبي نواس"، كما ينعكس في شعره، وما ذكرته من:

"تأثره بالإباحية الدينية التي هي فرع من اجتهادات بعض الفرق الباطنية والتي تقضي بالاستهتار تمويهاً وتظاهراً، وليست هي إباحية حقيقية".[1]

لم يكن أبو نواس يفعل هذا، فإن فعله، فإنه إنما يفعله تحقيقاً وإدراكاً، أما الباطنية، فـ"الإباحية الدينية" حقيقة، لا يطمسها هذا التمويه والتظاهر الذي تقدّمه أحلام الزعيم. فقوله:

اشرب وعُقّ الوالدين ولا (تخلف) من أثامه
وإذا حججت (احجْ) على ظهر الغلام أو الغلامه
فالنار في شغل بمَن حجَب الوصيّة عن إمامه[2]

والذي يرويه محسن الأمين، الاثنا عشري، وفيه تحيل أحلام الزعيم "الوصيّ" إلى "الباطنية"؛ يجعلنا ندع الاثني عشرية جانباً لنحيله مباشرة إلى "الباطنية"، أي: الإسماعيلية. وهذه إمامية عميقة، ولكنها غير متناسقة مع مذهب أبي نواس في الحياة، أراد واضعوه أن يواكب الزمن، فيلّبي رغبات كل الفرق؛ ولهذا جاء له ديوان خاص في الباطنية الإسماعيلية قدّم له ناسخه (سنة ١٣٩٨هـ) بقوله:

---

(١) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ٧٠.

(٢) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص٧٧. تخلف: تصحيف، صوابه تخف. ولكن الوزن ينكسر به، وكذا: فحج: صوابه، فحجّ، ولكن الوزن ينكسر أيضاً.

"ديوان القطب الرباني حسن بن هانيء عليه صلاة الفرد الصمداني شرّف الله العليّ مقامه وأعلى قدره وشأنه. ويشتمل على مائة واثني وسبعين قصيدة من منظوماته نفعنا الله بهم. وهو هذا الديوان المبارك".

وتشرح الزعيم بعض عباراته، فتقول:

"وعبارة "نفعنا الله بهم" تدل بشكل واضح وصريح على أن في قصائد أبي نواس تلك منافع دينية، وأن أبا نواس يعدُ واحداً من كبار المتصوفة العارفين في الفقه الشيعي الباطني، وأحد أقطابه الذين يُنعتون "بالقطب الرباني"."[١]

كان هذا وحده كافياً كلية لإلغاء نتائج الدراسة كلها، وأن نتعامل مع كل شعر أبي نواس على أنه شعر مراحل زمنية، فكلٌّ يصنّف ما يشاء، فيضيفها إلى أبي نواس، فلقد أصبح أبو نواس رمزاً، وخرج أن يكون حقيقة، ولو كان أبو نواس حسبما يعكسه أي من شعره الديني هذا، لكان ابنَ عصر متأخر، ضمّته الاثنا عشرية حيناً، وتلقفته الإسماعيلية في تأويلاتها الباطنية، وكان رمزاً للمتصوفة المائلة نحو مثل ذلك الاتجاه.

ولكن أبا نواس في عصره هو أبو نواس في دائرة أصحابه من أمثال مطيع بن إياس، أستاذه، إن كان إماميّاً، فهي إمامية سطحية، لا عمق فيها، ولا تسييس، وكونه: "يسكن باب الطاق... في الجانب الشرقي من بغداد على دجلة حيث يسكن أعيان الشيعة" – كما تحتجَ الزعيم على باطنيته[٢] – يثير سؤالين: الأول أن أبا نواس كان شعبياً، أي: من العامة، فما الذي جعله يسكن مع الأعيان؟ والثاني هل كان هناك تمييز حقيقي بين الفئات في المجتمع في العصر الذهبي للدولة العباسية ؟

(١) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص٧٠.

(٢) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ٨١.

والأمر المهم الذي ينبغي ذكره هنا أن الزعيم تردّد أقوالاً مثل:

"هل كان أبو نواس حلقة في سلسلة من شعراء الشيعة ممّن سرى في أشعارهم نسخ الغربة، ونبض الرفض، وكانوا من أبرز رموز الثورة والتمرد في أدبنا العربي".(١)

ومثل:

"كان أبو نواس واحداً من الكثيرين من شعراء الشيعة الذين حملوا لواء الثورة، وعبّروا عنها كلٌّ بما يتناسب وطاقته الروحية والإبداعية. وعلى هذا فأبو نواس حين يعبّر عن كوامن ثورته والتي أذكى نارها هذا التشيّع الذي كان يذهب إليه...".(٢)

وأبعد من هذا قولها:

"إذا ما علمنا أن الفِرَق المتشيّعة كانت تمثّل في التاريخ العربي والإسلامي وعلى الدوام تيار المعارضة والرفض السياسي للسلطة الحاكمة والتحرر الفكري، والأخذ بمبدأ الاجتهاد والتأويل، فإن ما يهمنا في إثبات تشيّع أبي نواس هو: التأكيد على أوجه التلاقي الفكري التي تجمع بينه وبين هذه الفرق لإلقاء الضوء على الخلفيّات الفكرية والروحية، والسياسية لهذا الشاعر العملاق الذي ينطوي شعره على أكثر من بعد".(٣)

وهكذا، أصبح أبو نواس رمزاً للثورة الدينية مرة، ورمزاً للثورة السياسية مرة أخرى، فأين منه أولئك الذين أعلنوا مواقفهم صريحة؟ وهل يحتمل شعره – إن كان هذا الشعر له – تلك الرموز الباطنية في ذلك العصر؟ وهل كان شعراء الفاطميين – الباطنية – إلا تأليه الحاكم والاستخذاء له؟ وأليست هذه الباطنية التي يعكسها الشعر المنسوب له هي ترويح عن النفس، وتنفيس عن الرغبات؟ وأخيراً، هل يصحّ شيء له

(١) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص٦٣.

(٢) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص٦٤.

(٣) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص ص٨٢-٨٣.

مما هو مجموع في أعيان الشيعة لمحسن الأمين، وبعده الديوان الإسماعيلي؟ أليس كل ذلك بعيد كل البعد عن أسلوب عصره؟ أما شعره، فالقياس عليه خارج باب الاجتهاد والتأويل.

لقد أفرطت الزعيم أيّما إفراط في نسبة أبي نواس إلى الباطنية، وإشارتها إلى "كتم الأسرار"، مستشهدة بقوله:

ولما شربناها ودبَّ دبيبها　　　إلى موطن الأسرار قلت لها قفي[(١)]

ألم يقل:

ألا فاسقني خمراً وقُل لي هي الخمر　　　ولا تَسقِني سِرّاً إذا أَمكَن الجهر[(٢)]

أما السرّ الذي يكتمه، إن كتمه، فهو قوله:

باح لساني بمُضمَر السِّرّ　　　وذاك أني أقول بالدهر[(٣)]

وكل هذا خلاف الباطنية الدينية، وَفْقَما تصف الزعيم، بل إن ذلك كله: الباطنية والإلحاد، خارج السياق الذي انضوى تحته أبو نواس، كما أن ذلك كله لا يتوافق مع ما نُسب إليه من شعر إسلاميّ يقول فيه:

يا ربّ إن عَظُمت ذنوبي كثرةً　　　فلقد عَلِمتُ بأن عفوك أعظم
ما لِي إليك وسيلةٌ إلا الرَّجا　　　وجميلُ عفوك ثُمَّ إنِّيَ مسلم[(٤)]

---

(١) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص ص ٧٨ – ٧٩، ١٦٠ – ١٦١.

(٢) داود، جرجس: **الزندقة والزنادقة في الأدب العربي**، بيروت: مجد المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤، ص١٥٩.

(٣) الزندقة والزنادقة في الأدب العربي، ص١٨٦.

(٤) الزندقة والزنادقة في الأدب العربي، ص٣١٢.

ومن ثمّ، لا يبقى مجال للحديث عن صوفية أبي نواس: "شأن الصوفية الذين يتعلَّقون بالرجاء ويتجمّلون بالصبر، ومن ذلك الحديث عن "مَلَكَة الكشف والرؤى"، إلى غير ذلك من افتراضات.[١]

ولنقبل كون أبي نواس: "متشيّعاً غالياً"، وأنه القائل:

وهاتِ سلِّ الهموم عني بفاتكِ الخمر كِسرَويِّ
أَرقَّ من دين آلِ تيم وعبدِ شمسٍ ومن عَدِيّ
إذ غصَبوا بالفِسق جهراً وصيَّةً تَرْكَة النبيّ
فهم لعَمري بما جَنَوه بالنار أولى وبالصَّلِيِّ
من شاربٍ قهوةً مُقِرٍّ يقول بالفضل للوَصِيِ

وليكن هذا، فكيف نقبل كونه في الآن نفسه:

"يذهب مذهب الشَّراة في تكفير عليّ"؟[٢]

ولنفترض أنا قبلنا كل تلك المزاعم، فكيف نوفِّق بينها وبين ما نُسُب إليه من قوله في هجاء عليّ ﷺ:

لله رافضة بُلِيتُ بهم يتلاحظون بأعين خُزر
يَرَوْن أن أرضى أبا حسن لهم وأَبْرَأ من أبي بكر
فلأجمَعَنْ على عَداوته ولأشهدَنَّ عليه بالكفر

(١) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص١٤٥، ٩٧ – ١٤٨. وانظر، اليافي، عبد الكريم: **دراسات فنية في الأدب العربي**، ؟: ١٩٧٢، ص ص ٣٣٠-٣٣١.

(٢) الزجاجي، أبو القاسم: **أمالي الزجاجي**، نسخة برلين: المخطوطة ٢٢٥، ورقة ٢٢٥ب.

ولأَشــــكرَنّ لراحــــة ضَرَبــــت   تلــك المفــارقَ آخــرَ الــدهر[١]

ومن ناحية أخرى، فإنّ وضْع أبي نواس دينياً في صفّ الباطنية يعارضه وضعه الآخر في صفّ الإلحاد والزندقة، الذي يعكسه قوله:

فَـدَعي المـلامَ فقـد أطَعـتُ غـوايتي   وصرفــتُ معرفتــي إلى الإنكــار
ورأيــت إتيــان اللّــذاذة والهــوى   وتعجُّــلاً مــن طِيــب هــذي الــدار
أحــرى وأحــزمَ مــن تنظُّــرِ آجــل   علمــي بــه رَجــم مــن الأخبــار
مــا جاءنــا أحــد يخــبِّر أنــه   في جنــة مَــن مــات أو في النــار

أو قوله:

يــا نــاظراً في الــدين مــا الأمــر   لا قـــدرٌ صَـــحَّ ولا خَـــبر
مـا صـحَّ عنـدي مـن جميـع الـذي   تـــذكرُ إلا المـــوت والقـــبر[٢]

أو قوله:

قلــت والكــأس عــلى كفّــي   تَهـــــوي لالتشـــــام
أنـــا لا عـــرف ذاك اليـــ   ـــومَ في ذاك الزُّحـــام[٣]

بل كيف نقبل منه قوله في إنصاف الصحابة جميعاً:

إني رضـيت أبـا حفـص وصـاحبَه   كـما رضـيت عتيقـاً صـاحب الغـار
كـلَّ الـصحابة عنـدي فاضـل علَـم   فهـل عـليّ بهـذا القـول مـن عـار

(١) الحميري، نشوان: **الحور العين**، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة: السعادة، ١٩٤٨، ص١٩٢.

(٢) الزندقة والزنادقة في الأدب العربي، ص٥٢.

(٣) الزندقة والزنادقة في الأدب العربي، ص٨١.

إن كنـــتَ تعلـــم أني مـــا أحـــبهم إلا لوجهك فـاعتقني مـن النـــار؟[١]

هذا لا يكون أبداً، وإنما الذي يكون هو شخصيات متعددة، وأقوال متضاربة!! حتى إن إيليا حاوي أضافه إلى المرجئة حيث يقول: "هناك نظرية المرجئة التي كان أبو نواس يحرص على ادّعائها لأنها توافق تصرّفه".[٢]

وإزاء هذه التوجّهات المتضاربة شعريّاً بشكل لافت للنظر، هناك ما يُقال عن زهديات أبي نواس التي ربما رأى بعضهم أنها من أجمل ما قيل في بابه في ذلك العصر![٣] بل يحتدم الجدل حتى حول نسبة الزهد إليه.[٤]

إن الدراسات المعاصرة في إيغالها في نقل أبي نواس إلى عالم غير عالمه الذي كان يحياه، وفي إسقاطها نزعاتِها الذاتيةَ لتؤكد هي نفسُها الرؤيةَ التي يطرحها هذا البحث من غموض حياة أبي نواس واضطراب ما يُنسب إليه من أشعار؛ فهل من المعقول أن نقبل من أدونس قوله:

---

(١) ابن منظور، أبو الفضل، جمال الدين، محمد بن مكرم: **أخبار أبي نواس**، تحقيق: شكري محمود أحمد، بغداد: مط المعارف، ١٩٥٢، ص ٨٤.

(٢) حاوي، إيليا: **فن الشعر الخمري**، بيروت: مؤسسة خليفة، د- ت، ص ٢٢٦.

(٣) انظر، الشامي، يحيى: **أبو نواس**، بيروت: دار الفكر، ٢٠٠٢، ص ص ١٢٢، ١٤٧، ١٧١-١٧٢؛ الموافي، محمد عبد العزيز: **أبو نواس...الزاهد، جذور**، ج١٥، مج ٨، ديسمبر٢٠٠٣، ص ص ١٧٠-١٧٣.

(٤) انظر، الموافي، محمد عبد العزيز: **حركة التجديد في الشعر العباسي**، القاهرة: مط التقدم، ١٩٨٣، ص ص ١١٣-١١٧. متولي، عبدالستار السيد، أدب الزهد في العصر العباسي نشأته وتطوره وأشهر رجاله، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ص ٥٨ – ٦٨.

"الإصرار على فعل الذنوب، كما يعبّر أبو نواس، يعني انتهاكاً للمحرَّم، ورفضه لمفهومه، لكن انتهاك ما حرَّمه الله، إنما هو خروج على الله نفسه، فكل خروج على شريعة الله، خروج على الله. هذا الخروج يجعل الإنسان مساوياً لله، وشبيهاً به". (١)

وهذه تعكس قراءات كالتي في ديوان القطب الربّاني، أي: قراءات باطنية،(٢) لا تتعامل مع شعر أبي نواس المتداول حتى فيما هو مجموع من كل العصور، وإنما تبتعد عن الشعر، لتقول ما يعتمل في أفكار قائلها وما يحاول إيصاله.

الطابع التقليدي في شعره

ولعلنا نتوقف أمام ظاهرة في شعر كثير من المحدَثين، تلك هي التي تأتي فيها القصيدة ذات طابع تقليدي، قياساً على أشعار القدامى، إيقاعاً وتركيباً. ولنتجاوز- على كل حال- عن الخلاف حول نسبة القصيدة الهمزية له، ولتكن له. ومن تلك القصائد التقليدية قصيته الرائية الشهيرة في مدح الخصيب. وكذلك، قصيدتاه القافيّة التي منها قوله:

وأخفت أهل الشرك حتى إنه لتخافك النُّطَف التي لم تُخلَق

والنونية التي منها قوله:

ملك تَصَوَّر في القلوب مكانه فكأنه لم يَخلُ منه مكان

اللتان استنتج السريحي منهما أن أبا نواس:

"صريح في إشارته إلى تحوّل الممدوح إلى نموذج أو مثال يترامى إليه الشعر لا في الواقع.. وفي هذا الأفق ينطلق الممدوح من حدود المادّة التي تحصره في اتجاه معيّن وبعدٍ محدّد ليصبح فكرة تخترق الأبعاد وتتجاوز الاتجاهات وتقوم في كل الأمكنة

(١) أدونيس، علي أحمد سعيد: **الثابت والمتحول**، بيروت: دار العود، ١٩٧٧، ص ص١١٢-١١٣.

(٢) انظر، الثابت والمتحول، ص ص ٧٤-٩٩.

تسقط دونها الحجب وتنكشف أمامها الحواجز حتى تستحيل إلى عينٍ تجوب به عالم الغيب المتكتِّم".[١]

بل يجمع بينه وبين أبي تمام والمتنبي في أنهم:

"كانوا يترقَّون باللغة في مسالك الشعر واحداً واحداً وكانوا يحرِّرونها خطوة خطوة حتى خرجوا بها عن الموجود ودخلوا بها في باب المعدوم".[٢]

وهذا يتوافق مع قول عشماوي:

"إن الأشياء الخارجية لن تتحول عنده إلى شعر إلا إذا تحولت من مجرد شكل خارجي إلى ارتعاشات عاطفية فتصبح الأشياء جزءاً من حركة النفس الداخلية ويصبح إيقاع الأشياء من إيقاع الحياة من حوله جزءاً من إيقاعه الداخلي...وتحقيق هذا التآلف هو شرط أساي عند أبي نواس للخلق والإبداع".[٣]

فإذا كان هذا حكماً عامّاً على ذلك النوع من الشعر، فكيف نفسّر التفاوت في هذه القصائد التي تبدو أنها تشترك معاً في إطار فنّي واحد تقريباً، والمدائح ذات الصبغة الفنية الجديدة المتأثرة بالحياة الحضارية الجديدة التي يحياها صوراً وإيقاعاً إلى درجة التحرر الكامل من قيود البناء الفنّي القديم، ولاسيما في قصائده القصار (المقطّعات).[٤] وبعد، فإنا نلحظ أن أبا نواس يرتفع أحياناً، في غير ما مدح، إلى اللغة التي تحاكي القديم، كقوله:

---

(١) السريحي، سعيد: **حركة اللغة الشعرية**، جدة: النادي الأدبي، ١٩٩٩، ص٧٤.

(٢) حركة اللغة الشعرية، ص٢٨١.

(٣) موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص١٩١.

(٤) انظر، موافي، عثمان: **البناء الفني للمدحة عند أبي نواس**، دراسة نقدية، الإسكندرية: مؤسسة الثقافة الجامعية، ١٩٨١، ص ص٥-٦، ١٢-٢٩. علوان، قصي سالم: **بناء القصيدة النواسية في النقد العربي القديم**، مجلة كلية الآداب، جامع البصرة، س١٣، ع١٥، ١٩٧٩، ص ص ٢٧- ٥٢.

رَكْبٌ تَساقَوا على الأكوار بينهمُ كأس الكَرى فانثنى المَسقيُّ والساقي
كان أرؤُسَهم والنوم واضِعُها على المناكب لم تُوصَل بأعناق
خاضوا إليكم بِحارَ الليل آونة حتى أناخوا إليكم فَلَّ أشواق
من كلّ جائلةِ النِّسعَين ضامرة مشتاقةٍ حملت عبئاً لمشتاق
والحسنُ منكِ يطوف العاشقون به فأنتِ موسِمُ رُوّاد وعشّاق[1]

مع أنه يحاول التنويع فيها، كقصيدته القافية:

خَلُق الشبابُ وشِرّتي لم تَخلُق ورمَيتُ في غرَض الزمان بأفوق

فإنه يأتي بمنظر الصيد بالصقر، متّبعاً في ذلك وصف امرئ القيس للصيد بالفرس، ثم ينتقل إلى الممدوح، فيختصر هذا في قوله:

ولقد غدوتُ بدستُيانٍ معلَمٍ صَخِبِ الجلاجِل في الوَظيف مُسَبَّق
حُرٌّ صنعناه لتُحسنَ كَفُّه عملَ الرفيقة واستلابَ الأخرَق
يجلو القَذى بعَقِيقتين اكتنّتا بذَرا سليم الجَفن غير مخرَّق
ألقى زآبرَه وأَخلَقَ بَزَّه كانت حياكة صانعٍ مُتَنَوِّق
فكأنه متدرِّعُ ديباجةً عن قالسِ التُّبّان غير مُسوَّق
وإذا شهدتَ به الوقيعةَ أقلَعَتْ عنه الغَيابةُ وهو حُرٌّ المِصدَق
فترى الإوَزَّ فُوَيتَ خَطم مُشَيَّعٍ غرثانَ أَنشاطِ الشواكل سوْدَق
يَعتامُ جِلّتَها ويقصرُ شأوها بمؤنّف سلبِ الشَّباة مُذَلَّق

(١) ديوان أبي نواس، ص٤٤٦.

حتـــى رَفَعنـــا قِـــدرنا بنِـــضائها فـــاللحمُ بـــين مـــؤزَّرٍ ومُوشَّـــق

وأغرب شيء أنه يتقمّص طريقة الشاعر الجاهلي في رحلته، فيأتي بتـشبيه الناقـة بالبقرة الوحشية التي أكل ولدها السبع، ويـزعم أنـه رحـل مـن الباديـة: "الـصليت وجاسم"، يقول:

إنـــا إليـــك مـــن الـــصُّلَيت وجاســـم طَلَـــع النجـــاد بنـــا وجيـــف الأينُـــق

يتـــبعن مـــائرة المِـــلاط كـــأنها ترنـــو بعينـــي مقلـــة لم تفـــرَق

خنـــساء ترعـــى جـــؤذراً بخميلـــة وبهـــا إليـــه صـــبابة كـــالأولَق

حتـــى إذا وجَدتـــه لم تـــرَ عنـــده إلا مُجَـــرّ إهابِـــه المتمـــزِّق[1]

ولأن أبا نواس فاتر العاطفة، فهو لا يستطيع أن يغيّر طبعه حتى في مجال الرثاء. لقد وعى أبو نواس تراث الرثاء وعياً تامّاً، فاستخدمه دون أن يؤثِّر فيه، ففي الـتراث يأتي وصف الثور مع البقر، وكذلك الحمار مع الأتن مثلا، رمـزين عـلى عـدم الخلـود حين يرميهما الصياد، فيقتلان، ويتفاعـل القـارئ مـع هـذه القـصة، لمـا تعرضـه مـن أحداث، أما أبو نواس، فيقول في الرثاء:

هـــل مخطـــئ حتفـــه عُفْـــر بـــشاهقة رعـــى بأخيافهـــا شـــثّا وطبّاقـــا

وبعد ذلك يقول:

أو ذو شـــياه أغـــن الـــصوت أرّقـــه وَبـلٌ سَرى مـاخضَ الـوَدْقين غَيـداقا

حتـــى إذا جعـــلَ الإظـــلام يعرِضـــه شـــمائلاً ورأى للـــصبح إيلاقـــا

غـــدا كـــأن عليـــه مـــن قَـــواطره بحيـــث يـــستودع الأسرار أخلاقـــا

---

(١) ديوان أبي نواس، ص ص٤٥١، ٥٢٢ – ٥٢٥.

أو ذو نَحائص أشباه إذا نَسَقت مَناسجاً وثنت مَلْطاً وأطباقا
شتون حتى إذا ما صِفن ذكّرها من منهل مورداً فاشتقن واشتقا[١]

فأبو نواس جمع مشاهد ثلاثة ترمز للفناء، أولها: مشهد الوعل في شاهقات الجبال الحجازية، متحصِّنًا، متمنعًا بها، ولكن الموت يناله، ومشهد الثور الوحشي مع أبقاره، يطبق عليه الليل، ويسفر عنه النهار، ولكنه لن ينجو من حتفه، ومشهد الحمار مع أُتنه، يتنقل بها صيف شتاء من موردٍ إلى مورد، ولكنه يلاقي مصيره المحتوم، وهذه صورة سريعة يغيب فيها الصَّياد وكلابه في الحالتين الأخيرتين، والجامع بين الحالات الثلاث هو حتميّة الفناء. وكان الشاعر الجاهلي يستحضر الصُّورة ويرينا كيف يطارد الموت هذه الحيوانات "رمز الإنسان".

على أنه لا يغيب عنا أن القصة والحوار فيهما سبق إليهما عمر بن أبي ربيعة، وكانت النقلة الفنية أن خرج به أبو نواس من جو (الغزل) إلى جو الخمرة، وشتان بين التعبيرين!

الشعر الطرديّ

وإن المرء- بعد ذلك- ليسأل باستغراب كبير: لماذا نظم أبو نواس طرديّاته، وشارك في القول في الصيد بالطير؟ ومهما كان الجواب،[٢] فإن هذا الشعر الطرديّ وشعر القنص، هو نوع آخر من تلك العملية الذهنية، وذلك النظم؛ فأبو نواس شاعر حضريّ، ابن مدينة، منهمك باللذات الجسدية، ولا طاقة له بمثل هذا أبداً. وهي تكشف فيما تكشف عن مقدرة على النظم، لا على الفن، حتى إنه يقول قصيدة في

(١) ديوان أبي نواس، ص ص ٤٦٠ - ٤٦١.

(٢) انظر، عن الطرديات، خريس، حسين: **حركة الشعر العباسي في مجال التقليد**، ج١، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٤، ص ص ١٩٥-٢٣١.

الرجز- بحر تحرك المصايد والمطارد- يمدح فيها الفضل بن الربيع، وكأنه يريد أن يثبت مقدرته اللغوية وبراعته في قول الشعر.[1] غير أن شعر أبي نواس في خلاصته شعر يخلو من المعاناة والتجربة النفسية، ويدور حول الحسّيات.

وإذا كان أبو نواس غير راضٍ عن منهاج (الأعراب) في الشعر، فلماذا يتّخذ طريقاً لا يناسبه، ويتشبّه بقوم لا يعجبونه؟ تتطلب الطرديّات والمصايد تفكيراً خاصّاً، فلماذا هذا التقليد والاتّباع، بل الإكثار من ذلك؟ ولكن أبا نواس لم يكن ممّن يدرك هذا، وتأكيده في قوله:

أنعـــــــت كلبـــــــا لَقِـــــــن النُّحـــــــاس

وبعده:

كـــــم تـــــيس رمـــــل لاح في الكنـــــاس

عـــــــفّره بجـــــــانبي أوطـــــــاس

لم يُعـــــــطَ إلا مثلـــــــه النـــــــواسي[2]

و(النواسي) لم يكلّب كلبه ناحية "أوطاس": شرق مكة، بل إن شرق مكة ليس ممّا يصلح لرعي البقر الوحشي، حتى إن استعارة "تيس" للثور الوحشي نشاز في قاموس أسماء الثور وصفاته. وكيف تأتّى له في زمنه أن يفعل ذلك في تلك الناحية؟

لقد قيل:

---

(١) ديوان أبي نواس، ص ص٣١٣ - ٣١٧.

(٢) ديوان أبي نواس، ص٣٩٢.

"أما الطرديات، فهي فنّ برز فيه أبو نواس، وتناوله بعمق، وهو يدلّ على ترفه وغناه، إذ إن الصيد والقنص كان يمارسهما الأغنياء والمترفون، فليس الناس كلهم قادرين عليهما، لما يتطلّبانه من نفقات باهضة وخيل وخيام وخدم، ولما يحتاجون إليه من اقتناء حيوانات الصيد، كالكلاب والفهود والعُقبان والصقور والبواشق وغير ذلك، وهذه جميعها تحتاج إلى تدريب على فنون الصيد، وتأهيل وتطبيب ورعاية دائمة، ومعظم رحلات أبي نواس الطردية كانت مع الأمين، فقد شغف هذا الخليفة بالصيد، وكان ميّالاً إلى اللهو، وقُيِّض للشاعر... أن يكون من مرافقي الخليفة في تجواله وغزواته الطردية، فكلاهما كانت حياته كلها فراغاً، لذلك أحبّا أن يملآها بما يشبع ميولهما، وبسبب ذلك امتلأ خيال الشاعر بمشاهد الصيد المختلفة".[(١)]

وهذه الاستنتاجات مخالفة لواقع أبي نواس، سواء من الناحية النفسية، أو الاجتماعية، أو السلوكية، إلا أن "الطرديّات"– كما قال–: "فنّ برز فيه أبو نواس"، وينطبق عليه قوله الآخر عن إحدى قصائده:

" وهذه القصيدة مثقلة باللفظ الغريب، المرهق، وكأن الشاعر اختط لنفسه طريقاً هو سلوك الغريب والصعب والوعر عندما يتصدّى للحيوان، ولعله هنا كان أكثر إغراقاً وإجهاداً لنفسه، ولفكره فيما لا طائل منه".[(٢)]

إذن، المسألة لا تتجاوز الإسهام في ميدان هو واعٍ فيه كلَّ الوعي، لا عن ممارسة، بل عن رغبة في إثبات (الأنا) فقط.

---

(١) نور الدين، حسن: **موسوعة أمراء الشعر العربي**، بيروت: مطابع الناشر، ٢٠٠٠، ص٤٦٢. وانظر، درويش، العربي حسن: **أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر العربي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ص٣٤٢ – ٣٤٣.

(٢) موسوعة أمراء الشعر العربي، ص٤٦٤.

جرّ التعامل مع الشعر تعاملاً خالياً من الوجدان والتفاعل إلى كل هذا التقليد، فهل كان تقليداً أيضاً، أو مجرد نزوات تلك الأشعار التي أدلى بها؟ إنه من المثير حقّاً أن ينصرف الذهن إلى مثل ذلك، ولعل قوله التالي يدل عليه:

ما زال تاجرها يَسقي وأشربها ... وعندنا كاعبٌ بيضاءُ حسناء
كم قد تغنّت ولا لوم يلم بنا ... دع عنك لومي فإن اللوم إغراء[1]

وربما دلت تلك المقتطفات من شعره وأشعار سواه من الأقدمين على هذا الوعي بالشعر، وأنه كان يختلق تلك القصص، وهو ما يعكس قيمة هذا الشعر مقارنة مثلاً بالأعشى أو الأخطل أو حتى عدي بن زيد[2] وكان ينبغي أن تحدّ هذه النتيجة من الاسترسال في تمجيد أبي نواس ذلك التمجيد الذي أعطاه قصب السبق في فنّ الشعر الخمري.

على أن المعاناة النفسية الصادقة، والتعبير النفسي المرهف غير معدوم مع من اقترن اسم أبي نواس به، وهو والبة بن الحباب في أبياته النونية التي مطلعها:

أسعداني يا نخلتي حلوان ... أسعداني من ريب هذا الزمان[3]

وفي هذه الأبيات إحساس إنساني عميق حوّل النخلتين إلى رمز للوجود، فانفعل بالموقف، واندمج به حتى شاركه الشعب فيها، فكانت دائرة على ألسنة أهل زمانه تعبيراً عن مصير الإنسانية الخالد، وليس نزوة عابرة، تُذكر، ثم تُنسى. ولا

---

(١) ديوان أبي نواس، ص١٤.

(٢) أبو نواس، ص٧٦. وانظر، جميل، سعيد: **تطور الخمريات في الشعر العربي من الجاهلية إلى أبي نواس**، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٤.

(٣) الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج٣، بيروت: دار الثقافة، د-ت، ص٣٣٠ – ٣٣٤. وانظر، فن الشعر الخمري، ص ص ١٧٩-٢٠٧.

تسعفنا أية دراسة قُدِّمت حتى الآن باستخلاص شخصية متميّزة لأبي نواس، فإن عرفنا بشاراً قبله في مدائحه، الذي "كان أبو نواس كثيراً ما ينسج على منواله"، أو محمد بن مناذر "صديق أبي نواس من نعومة أظفاره"،[1] أخفقنا في معرفة أبي نواس، وإن وقفنا عند زهد أبي العتاهية، لم نجد هذا عند أبي نواس، يقول درويش في حديثه عن الشعراء المحدثين:

"وكثيراً ما وجدتَ الشاعر يصدرعن اتجاهين مختلفين. فأبو نواس كان يعود إلى القديم حين يخاطب الخلفاء والأمراء والقوّاد، وكان إذا ما عاد إلى نفسه وإلى أصحابه تجاوز القيم الكلاسيكية وشدا بغزله وخمرياته مستعملاً أدواته ووسائله الفنية الخالصة... كان لكل شاعر شخصيتان...".[2]

وليت أبا نواس كان ذلك، فلا هو في عودته إلى القديم كان واحداً، وليس هو في خلوّه إلى ذاته واحداً كذلك. وهذا شعر حمّاد عجرَد سابق عليه، ومن طبقته، ولكنه يعكس ذاته، وينطق بوسائله الفنية الخالصة.

النمطية في شعره

وتأتي الطرديات لتصبح إشكالاً آخر، بل كان من نتيجة هذه الشخصيات التي ترسم شعره، أن استحال هذا الشعر إلى قوالب شعرية، وإلى نمطية يمكن ملاحظتها وَفق التالي:

١)الحديث عن مجموعة أصحاب في مقتبل العمر، مضفياً عليهم صفة الشباب والنورانية.

---

(١) انظر، حركة الشعر العباسي في مجال التقليد، ج١، ص٦١.

(٢) أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر، ص٢٤٨. وانظر، حركة الشعر العباسي في مجال التقليد، ج١، ص ص ١١٥-١٩٣؛ ج٢، ص ص٢٨٨-٢٩٢، ٣٢٩- ٢٣٦.

٢) صاحب/ صاحبة/ الحانة العجوز من غير المسلمين.

٣) حوار يدور بين الشاعر ورفاقه وصاحب الحانة.

٤)وصف الخمر، والتركيز فيها على النور والقِدَم.

٥) الساقي.

٦) المغني ووصف جو الغناء والبساتين.

وكان من جراء تلك النمطية والتكرار في الأفكار أن سيطر التعبير المباشر على ذلك الشعر، وأصبح أقرب إلى الحكاية، دونما تنمية في التفاصيل، أو تغيير في المفردات والصور والمشاهد. بل كان شعراً فاتراً، فعلى الرغم من كل ما يقال عن فن أبي نواس،وما يُغدق عليه من إطراء، فشعره يفتقر إلى الدفق والإثارة والوجدان؛ فتلك النمطية تحكمت في عواطفه، وأصبح الماضي صوتاً واحداً يستغرق شعره كله. وهذا هو يعترف بأن شعره يخضع عقلياً لعملية النظم، ولم ينعتق منه، فينطلق على سجيته، فيبيح عن مكنونات نفسه، ويتفجر من أعماقه. يقول:

خليليةٌ في وزنها قُطرُبيةٌ نظائرها عند الملوك عتادي

وما ضرها أن لا تُعَدّ لجرول ولا المزني كعب ولا لزياد[1]

كان ذلك المنظر الذي راح يكرره في قصصه قد قيّده داخل بوتقة واحدة، لولا أنه رسّخه في الأذهان بهذا التكرار الطويل والممل، والذي جذب إليه مستمعيه وقرائه؛ لشذوذه وغرابته، وخروجه عن العُرف العام.

لم يتحول الشعر على يد أبي نواس إلى نشوة، بمعنى أن الحضور الجسدي كان مسيطراً على جو القصيدة، والشعر حلم، وليس واقعاً، ومتى تحول إلى واقع، أو

---

(١) ديوان أبي نواس، ص٢٢٢.

وصف على الحقيقة، لم يعد شعراً، وأصبح نظماً وتسلية. وإذا كنا نتعامل مع الحلم، فلابد أن يكون شعر أبي نواس على غير ما هو عليه، غير أن شعره فيه الإلحاح على صورة نمطية واحدة، تتكرر، ولا تتغير، حتى اقترب في كثير من الأحيان حدّ الرتابة.

ونتيجة لهذه النمطية والصياغة المتيقِّظة، ونتيجة لهذا الفتور في العاطفة، يصعب التمييز بين ما هو منحول وما هو صحيح، فالمنحول في شعره كثير جدّاً.[1]

فهل يعقل أن يقول أبو نواس القصيدة التالية، وهو في حبس الرشيد:

ومُلِحّةٍ في العَذل ذات نصيحة ... ترجو إنابةَ ذي مُجونٍ مارق
بَكَرَت تُبَصِّرني الرَّشاد وشيمتي ... غيرُ الرشاد ومذهبي وخَلائقي
لّما ألَحّت في العتاب زجرتُها ... فتأخّرت عني بقلب خافق
كم رُضتُ قلبي فاعلمي وزجرتُه ... فرأى اتّباع الرّشدِ غيرَ مُوافق
ومُدامةٍ مثلِ الخَلوق عتيقةٍ ... حُجِبت زماناً في كنائس دابق
تختال ألواناً إذا ما صُفِّقت ... في الكأس تُخرِسُ من لسان الناطق[2]

هذا جانب، وجانب آخر في ذلك الشعر هو أن التمييز بينه وبين سواه – حتى وإن جاء على غير ذلك الشكل – غير واضح؛ فالشاعر الذي يبدو جادّا في تراكيبه تلك، يقول شعراً أقل مستوى، بحيث يصعب التأكد من نسبة ذلك الشعر له؛ لأنه أقرب إلى الكلام العادي، ولهذا، كثرت في شعره المقطّعات من هذا النوع، كقوله:

أيا مَن سارَ منطلِقاً ... وزوَّدَ مُقلَتي الأرَقا
سقاكَ اللهُ والأُفقَ الـ ... ذي يَمَّمْتَه أفقا

---

(١) أبو نواس، ص٩٤.

(٢) ديوان أبي نواس، ص ص٤٤٢ – ٤٤٣.

لـــــئن أشـــــعرتني حُبّـــــاً لقـــــد أشـــــعرتني فرَقـــــا
فـــــما لي عنـــــدكم سَـــــمِجاً وعنـــــد ســـــواكمُ لَبِقـــــا
كأنـــــكَ خـــــيرُ معـــــشوق يـــــراني شَرَّ مـــــن عَـــــشِقا
سَـــــلَبْتَ الظبـــــيَ مُقلَتـــــه ولم تـــــترك لـــــه العُنُقـــــا
وقـــــالوا مـــــن عـــــشِقتَ فقـــــل ت خـــــيرُ وشَرُّ مـــــن عُـــــشِقا
فخـــــيرهمُ معـــــاً خُلُقـــــا وشرُّهـــــمُ معـــــاً خُلُقـــــا
تَغَمَّـــــسَ في العبـــــير قمـــــي صَـــــها حتـــــى شـــــكا الغَرَقـــــا
وســـــالت مـــــن عقيـــــصَتِها سلاســـــلُ كُـــــسِّرت حَلَقـــــا
عـــــلى بَـــــشَرٍ كـــــأن الـــــدّ رَّ يعلـــــوه إذا عَرِقـــــا
فلـــــو أبـــــصرتَها لخَـــــرَر تَ عنـــــد دُنُوِّهـــــا صَـــــعِقا[١]

صحيح أن مثل هذا التفاوت نجده عند بشار، الشاعر المعاصر له، غير أن شخصية بشار واضحة المعالم في كلا النوعين.

وأدّت هذه النطية إلى تزييف المشاعر واصطناع المواقف حتى خلُص العقاد إلى نتيجة تقول:

"كل عروضه الفنية هي مسرحيات تتميز بالموضوع ولكنها تتساوى في صيغة واحد: هي صيغة التمثيل".[٢]

ويدخل في هذه العروض العرض الفني لِباب الطرد والصيد، فيقول:

(١) ديوان أبي نواس، ص ص٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٩.

(٢) أبو نواس، ص١٥٥.

"كل بواعثه عند أبي نواس إنما هي من قبيل العرض الفني بغير مشاركة".[1]

حتى يقول:

"وهي من أجود منظوماته".[2]

وطبيعي أن يتمسك العقاد بعقدة "النرجسية"، ليوجّه لها هذه (العروض)، بينما هي في حقيقتها تقف ضدّ مثل ذلك التوجيه، ليبقى السؤال المثير حقّاً هو:

إذا كانت كل أشعاره عروضاً مسرحية، فهل تستحق أن نسميها شعراً؟ وإذا كان كل ذلك تمثيل مصطنع، فهل من حقنا أن نبحث عن غوائر في النفس البشرية، ما دامت تفتقد إلى الصدق الفني، وهو أول شروط الإبداع؟

بيد أن السؤال الحقيقي هو:

أليست هذه الأشعار جملة واحدة، ورزمة كاملة، وليدة فترة معينة من حياة الشاعر؟ أي: أنها (فنياً) صيغت في فترة لاحقة من الممارسة– على افتراض وقوعها – بعد مجيئه إلى بغداد، وتحديداً بعد عصر الأمين (١٩٣–١٩٨هـ)، حين لم يعد قادراً على الممارسة، وأصبحت تعويضاً عن ماضٍ فائت. وكانت وفاة أبي نواس سنة (١٩٩هـ).

وبمعنى آخر: إنها– من الناحية الفنية– لا تصور الواقع كما هو، وإنما هي تمثيل له. وهنا يتجلى الإبداع، فإن حافظ الشاعر على نقل الواقع (حسيّاً)، لم يستحق الاهتمام، وإن ابتعد عنه، وأخرجه في خيال وتهويم، بدأت الشاعرية تحتل مكانتها.

أما إذا كان الاتفاق على أن المطارد والمصائد هي عروض مسرحية فقط، فعلينا أن نعيد تقويمنا، لا لشعر أبي نواس فحسب، بل لتلك العروض جملة وتفصيلاً، على أنها كالمطارد والمصائد، أحلام يقظة، لم تقع كلية، وأنها مجرّد وصف ربما كان تقليداً،

---

(١) أبو نواس، ص١٥٩.

(٢) أبو نواس، ص١٦١.

ومتابعة، أو نقلاً لما هو دائر في المجتمع آنذاك، وأن هناك رغبات مكبوتة في تحقيقها، وعلى أساس من تلك الرغبات المكبوتة يمكن الذهاب في التفسير أيما مذهب. وهذا ما يؤكد ما رآه شوقي ضيف عن شخصيته وشعره:

"ينبغي أن نتأنى في الحكم عليها وأن لا نظن أن كل ما تنظمه يصوّر نفسيتها أو وقائعها، فكثير منه نُظم تظرّفاً ودعابة وعبثاً... ولا نشك في أنه كان ينظمه أثناء معاقرته للخمر هزلاً وفكاهة".(١)

على الرغم من أن قوله: " ولا نشك في أنه كان ينظمه أثناء معاقرته للخمر هزلاً وفكاهة"، لا يستقيم أبداً مع الإبداع والخلق الفنيّ.

ومن المفترض- مهما كانت قوة تحمّله- أن يواجه أبو نواس صدمة بموت أميره، أو يتأثر بمصابه، غير أن هذا لم يحدث، وظل الشعر على سمت واحد.

ولنا أن نتأمل بعد ذلك تلك النتيجة التي تتوافق مع استنتاج العقاد، والتي يرددها شرف الدين في قوله، وهو يستشهد بإحدى قصائده:

"ويطول بنا المقام عند خمرياته الحوارية التي أصبحت حكاية حاله مع عصره وحياته، سكب فيها كل روحه وكل وجدانه: إليك هذه الفلذة الحارة المرحة من فلذات مسرحيته الكبرى لتتأكد من أبي نواس الفنان الواقعي الذي اتخذ من خمرياته سبيلاً إلى بث دعوتين على الأقل، ودون أن يشعر هما: الدعوة إلى أن يكون الأدب صورة للعصر والواقع، بأسلوب لا اصطناع فيه ولا زخرفة...فإذا زخرف ووشى ففي المعاني والمواقف لا في الأساليب....".(٢)

---

(١) ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، القاهرة: دار المعارف،، ١٩٧٨، ص١٦٠.

(٢) شرف الدين، خليل: أبو نواس، بيروت: دار مكتبة الهلال، ١٩٨٢م، ص١٤٣. وانظر، عساف، ساسين سيمون: **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٢م.

فإذا كان أبو نواس على هذا القدر من الوعي بالواقع وداعية لمثل ذلك، فإنه في الوقت نفسه لا يستطيع أن يسكب كل روحه وكل وجدانه، إنه بعيد عن الفنّ، وربما كان مزيّفاً له، أو متعمداً التركيز عليه، الأمر الذي يدفع المتلقي إلى التأمل في شخصية أبي نواس نفسها، تلك الشخصية التي سمّاها العقاد "الأنموذجية"، أي: كان أبو نواس يصطنع شعراً، تنفيساً ورغبة، ثم أصبح محور ذلك الشعر، فأصبح (النواسي) في كل تلك الملاهي المثل والأنموذج.

ويبقى أبو نواس لغزاً، إلا أنه لغز خارج الفنّ والشعر، وإن استهوتنا بعض إيقاعاته وما تحمل من فكر، كما تعكس ذلك رائيته الشهيرة: "دع عنك لومي..."، وقصيدته في مدح الخصيب: "أجارة بيتينا أبوك غيور..."، مع أن هذه الأخيرة نموذج على الصياغة التقليدية الواعية بالتراكيب والتعبيرات! إلا أن الحكم أخيراً على خمرياته بما يصاحبها من مجون، يظل كالحكم على طرديّاته ومصا ئده، فإذا لم يكن صادقاً فيها، وإنما كان ينظمها نظماً حتى يقول في إحداها:

فظل أصحابي بعيش سجسج
من زَهَم الصيد وشرب النَّجنَج

وذلك الاستعمال المتداول لديه في مجلس الخمرة: " وفتية...".[1] وهو في طرديّاته يذكر: "لفتية قد بكروا بأكلب". [2]

فهذا توافق في المتخيّل والمنظوم، مما يحيل العملية برمتها إلى متخيّل كلي، لا علاقة له بالواقع ألبتة!! فهل أبو نواس وثيقة أيضاً للحياة الاجتماعية في عصره؟

وإذا كان أبو نواس في شعره الخمري كله يحكي قصة، فهل كانت القصة من

(١) ديوان أبي نواس، ص ص١٣٦، ١٥١، ٦٠٠.

(٢) نافع، عبد الفتاح: **الشعر العباسي قضايا وظواهر**، عمّان: دار جرير، ٢٠٠٨، ص ص٦٥ – ٨٥.

نسج الخيال؟ وإذا كانت القصة كالنسخة الواحدة، فهل كان أبو نواس شخصية واحدة؟ إذن، فما القيمة الفنية لهذا الشعر؟! لقد ماهى أدونيس في تحقيقه لشخصية أبي نواس وشعره، فهو يجمع له بين اليقظة والحلم حين يقول: "الخمر عند أبي نواس، شكل آخر للخمرة. إنه اليقظة- توحّد الأطراف المتناقضة، وتقضي في الوقت ذاته على التناقض القائم في نفسه. اليقظة هي عالمه الحقيقي الوحيد، وحين ينام أو يحلم، يستخدم النوم والحلم من أجل أن تكون اليقظة أكثر غنًى وتفجّراً وسيطرة". حتى يصل به الأمر إلى القول: "جدّة أبي نواس، إذن، في الكشف عن الطاقات المكبوتة في الإنسان، وفي تجاوز الثنائية بين الذات والكون". بل يبلغ به الأمر إلى أن يطلق العنان لخياله هو نفسه، فيقول: "الفرق بين أبي نواس والشاعر التقليدي...هو أن هذا الأخير يصدر عن التأمل الذهني، فيلاحظ ويصف، بينما يرفض أبو نواس كل معرفة لا تكون معاناة ذاتية وغبطة وشعوراً بالتآلف مع الكون...فكل صورة رمز...وهكذا يخلق الشاعر عالماً سحريّاً يسيطر فيه على الأشياء والأخلاق والعادات".[(١)]

رفض المقدمة الطللية عجزٌ أم تجديد؟

وتظل مسألة أخرى تتعلق بتجديد أبي نواس، فالإجماع على أن أبا نواس ثار على المقدمة الطللية، ورفض الوقوف على الأطلال.[(٢)] ولكن شعره لا يعكس ذلك أبداً، فأبو نواس – وسوى أبي نواس من جيله من المُحْدَثين– كانوا غير قادرين على العودة إلى الوراء، صحيح أنهم جميعاً يختزنون كمّاً هائلاً من الشعر القديم– كما رأينا آثاره فيما ردّد من أبيات– غير أن النسج على المنوال، وعمل قصيدة على غرار قصائد الشعراء الجاهليين الشفويين، أو حتى "المولَّدين" في العصر الأموي– وهو مصطلح علينا أن

(١) الثابت والمتحول، ص ص١١-١١٢.

(٢) الثابت والمتحول، ص ١٠٣.

نميّزه الآن من الشعراء "المحدَثين" الخاصّ بالعصر العباسي، على الرغم من الخلط بينهما- من أمثال الطرماح، والكميت بن زيد، ومروان بن أبي حفصة، بل أمثال عمر بن أبي ربيعة وابن الرقيّات، ليس متاحاً، لا فكريّاً، ولا نفسيّاً، ولا ثقافيّاً؛ فالعصر العباسي فرض نفسه بكل مستجداته، وكان على الشعراء المتعلمين أن يتخلّوا طوعاً أو كرهاً عن الأنموذج القديم. وكان خطاب أبي نواس: "عاج الشقي على دار يسائلها"[1] خطاباً لنفسه هو، ليثبت فيه أنه ليس باستطاعته فعل ذلك، وأن ما يستطيعه هو متطلبات العصر الجديد.

تقويم إبداع أبي نواس

ولسائل أن يسأل أخيراً: هل يستطيع المدمن على الخمر أن يتحكّم في إبداعه الشعري؟ أليس الفن- بصفة عامة، والشعر بصفة خاصة- نتاج الشوق والتَوق والحرمان، وتعويضاً عمّا لم يتحقّق في الواقع؟ أليس هو تسامياً، وحُلماً، وليس واقعاً وحقيقة، حتى إن الشاعر- الفنان- لا يستطيع أن ينقل التجربة كما هي، بل لا يمكنه أن يعايش التجربة، فيعيد صياغتها كما هي؟ فهل نحن أمام صياغات- في معظمها- عقلية، أو في أحسن أحوالها ترديدية، وهي نوع من التأليف للتعبير، وليست جمالية؟

إن هذا الشعر النواسي، أو المنسوب إلى أبي نواس، إما شعر متفاوت في مادته (شعر المديح)، وإما شعر تسجيلي، تبدو فيه المَشاهدُ نسخاً واحدة، وإما شعر يصحّ لكل قائل، فأغلبه لا يعكس شخصية، ولا يعبّر عن ذات، ولعل العقاد وصف شعره بأنه "تمثيل" على هذا الأساس، فإذا كانت عبارة العقاد تعني أنه تمثيل للواقع، وليس ممارسة له- فهذه محمدة في الشعر لو صحت، في حين أن مجمل هذا الشعر خليط

---

(١) الثابت والمتحول، ص١٨١. وانظر، أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ص ص١٩٧ - ٢٠٦.

عجيب إلى درجة الزيف والصناعة، بحيث تحول إلى (أنموذج)، وعندما يتحول الشعر إلى (الأنموذج) يصبح شعبيّاً- وهذا ما حبّب الناس إلى هذا الشعر- غير أن هذا الشعر الشعبي لم يأت في لغة الشعب (العامة)، وإنما جاء في لغة الخاصة، فكانت مشاركة الخاصة في إضافة أشعار كثيرة مشابهة لشعره وكانت مشاركة (العامة) في خلق الأقاصيص حوله. ومن هنا، فإن البحث عن أغوارٍ نفسية لأفعاله يبدو مطلباً عسيراً، وذلك على الرغم من تركيز الدراسات المعاصرة على هذا الجانب من حياته. يقول مهلهل بن يموت:

"ثم هم أجمعوا على أبي نواس، وتفضيله على شعراء الناس، والعصبية له؛ فلا يسمعون شعراً حسناً في معناه، ولا معنى نادراً في فحواه إلا نسبوه إليه، وخلعوا فضيلته عليه. وحتى إنهم لا يسمعون بوصف الخمر، ولا ذكر آنية في شعر، إلا أقسموا جهد أيمانهم أن ذلك لأبي نواس. وحتى إن أصحاب الطنابير التغاشية والشطارة لا يتعدونه بما يروونه، ويعنون به".[١]

ولعل حكم القاضي الجرجاني على أبي نواس يشير إلى بعض تلك الآراء السابقة، حين قال:

" ولو تأمّلت شعر أبي نواس حَقّ التأمّل، ثم وازنت بين انحطاطه وارتفاعه، وعددتَ مَنفِيَّه ومختاره، لعلمت أنك لا ترى لقديم، ولا مُحْدَث شعراً أَعَمَّ اختلالاً، وأقبح تفاوتاً، وأبين اضطراباً، وأكثر سَفسَفة، وأَشدّ سُقوطاً من شعره هذا".[٢]

---

(١) ابن يموت، مهلهل: **سرقات أبي نواس**، تحقيق: محمد مصطفى هدارة، القاهرة: مط أحمد مخيمر، ١٩٥٧، ص٣٢.

(٢) القاضي الجرجاني، عبد العزيز بن محمد: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، القاهرة: عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٦٦، ص٥٥.

وفي تعليق مشابه عن تفاوت أسلوب أبي نواس يقول فان جيلدر:

"لقد حيّرت طريقته غير التقليدية في الجمع بين الأغراض معاصريه إلى حد كبير. ومن المؤكد أن هؤلاء المعاصرين له قد أوقعوا المتأخرين من النقاد في حَيص بَيص، حيث اختصموا حول تفاوت المستوى في أسلوبه، أو واجهوا المصاعب في تصنيف قصائده".(١)

لقد ظل حسين الواد يدور في حلقة مفرغة لا تخرج بنتيجة حاسمة، وذلك على الرغم من حماسته بما عبّر عنه بظاهرة الإقبال على "الحياة اليومية"، وهي ذات طبيعتين: إحداهما تتمثل في المعاملة والتكرار، والطبيعة الثانية تفتيق الجديد وانتظاره(٢).

انعكاس هذه النتائج على شعره

لقد قرأنا هذا الشعر النواسي – أو المنسوب إليه – وكأنه قاله هو، وتبيّنا أننا أمام أفكار جاهزة، وتعبيرات معادة، ورؤى واحدة، طابعها الصناعة والنظم، حتى رأينا الشعر الطردي لا يختلف عن شعر الخمرة والمجون. وهنا يتبادر للذهب سؤال ملحٌّ: كيف يتأتّى لنا بعد ذلك أن نستلّ شخصية أبي نواس ممّا يندرج فيما قاله ابن المعتزّ عنه، وهو يخصّ الميدان الذي اشتُهر به:

"إن العامة الحمقى قد لهجت بأن تنسب كل شعر في المجون إلى أبي نواس".(٣)

---

(١) جيلدر، جان فان: **تداخل الأغراض (دراسة في بعض قصائد أبي نواس**، ضمن كتاب: المفتي، إلهام عبد الوهاب: في القصيدة العباسية دراسات غربية معاصرة: القاهرة: أبناء وهبه حسان، ٢٠٠٢م، ص٣٥.

(٢) الواد، حسين: **نظر في الشعر القديم**، الرياض، السفير، ١٤٣١هـ، ص ص١٤٧ – ١٧١.

(٣) ابن المعتز، عبدالله: **طبقات الشعراء**، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٦، ص٨٩.

والواقع أن "العامة الحمقى" لا يقدرون على صناعة الأشعار باللغة العربية الفصحى في عصر المحدَثين، منتصف العصر العباسي الأول، ولم يكن أبو نواس يصنع هذه الأشعار "تظرّفاً ولهواً"، وإنما هنالك أيادٍ مجهولةٌ صاغتها في مجالَي "اللهو والمجون" بخاصة، فكان البحث عن أبي نواس من بينها بحثاً لا يؤدي إلى معرفة تلك الشخصية الأصلية وحقيقتها! إننا نبحث عن الإبداع، عن الفن، ولا نودُّ الاستماع إلى نسخ متكررة.

وما علينا بعد ألا نتفق مع الجاحظ في موقفه التوفيقي المبكِّر حين وصف شعر أبي نواس بـ:

"جودة الطبع، وقوّة السَّبك، والحِذق في الصنعة".

ثم قوله عن ذلك الشعر:

"وإن تأمَّلتَ شعرَه، فضَّلته، إلا أن تعترض عليك فيه العصبيَّة، أو ترى أن أهل البدو أشعر، وأن المولَّدين لا يقاربونهم في شيء".[1]

إذ كيف تجوز عند الجاحظ مقارنة أبيات أبي نواس بأبيات مهلهل في إطراق الناس في مجلس كليب.[2] والجاحظ نفسه – في الواقع – يتفق مع ذلك الرأي الأخير "أن أهل البدو أشعر، وأن المولَّدين لا يقاربونهم في شيء"، حين قال:

"إن عامة العرب والأعراب، والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من عامة

---

(١) الجاحظ، أبو عثمان، عمرو بن بحر: تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٣٨، ج٣، ص٣٧.

(٢) الحيوان، ص ص١٢٩ – ١٣٠، وانظر، ابن ربيعة، مهلهل: **ديوان مهلهل**، شرح وتقديم: طلال حرب، بيروت: الدار العالمية، ١٩٩٢، ص٤٤.

شعراء الأمصار والقُرى، من المولَّدة".[١]

ومن ثَمَّ، فما قيمة هذا الشعر من الناحية الإبداعية؟ وأليس من حقّنا أن نعيد تقويم أبي نواس؟ وأن نتساءل عن شاعريته؟

إننا نبحث عن أبي نواس الشاعر، الشاعر الذي يتميّز بإبداعه، ويحافظ على مستوى ذلك الإبداع؛ فيما يكاد الإجماع، حسبما توصل إلى هذه النتيجة نفسها القاضي الجرجاني، ووفق ما أدلى به أحد القدماء قبله:

"كان مطبوعاً لا يستقصي، ولا يحلل شعره، ولا يقوم عليه، ويقوله على السكر كثيراً، فشعره متفاوت؛ لذلك يوجد فيه ما هو في الثريا جودة وحسناً، وما هو في الحضيض ضعفاً وركاكة".[٢]

فإذا أضفنا إلى هذا كله اللغة الشعبية التي يسَّرت إضافة الأشعار ونسبتها إلى أبي نواس، ومواضع اتهام تلك الأشعار نفسها "السرقات"، بدا لنا أننا أمام شاعر لم تبق منه إلا ظلال باهتة لا تدلّ على شخصية كاملة التحقيق، حتى إن الهمزية كانت متداولة في "دفاتر الناس".[٣]، أي: أصبحت مشاعة مضاعة. وكان الانتحال بارزاً في شعره.[٤]

واجه القدماء والمعاصرون مجموع شعر أبي نواس، فذهبوا إلى القول بانتحال بعضه، واتفقوا على صحة كثير منه، وقبلوا أنه كان "يقوله على السكر كثيراً"، وجاؤوا

(١) الحيوان، ج٣، ص١٣٠.

(٢) الحيوان، ج٣، ص١٩٥.

(٣) انظر، مثلاً، الأغاني، ج٧، ص ص ١٤٤-١٤٥.

(٤) عبد الله، صلاح مصيلحي: **العبث والانتحال في الشعر العباسي**، الإسكندرية: دار المعرفة، ١٩٩١، ص ص ١١٥-١٤٤.

بأفكار التفاوت، والضعف والركاكة، ثم العبث والمسرحية، وكل هذه مقاييس غير نقدية، إنها انعكاسات لما هو موجود فقط، أما واقع الشعر، فهو على خلاف ذلك تماماً؛ إنه شعر – على اعتبار ذلك شعراً – واعٍ كلّ الوعي بالعملية الشعرية، أي: هو نظم قائل يتصنّع الأشعار، فذلك الشعر على قدر شعر الطرد سواء بسواء؛ فهو ليس "مطبوعاً"، بمعنى الحِسّ الشعريّ والفنّ، فهذا غير صحيح في كل شعره عدا همزيته، وشذرات من ذلك الشعر. فإذا وضعنا هذا كله في الحسبان، وطبَّقنا عليه هذه النمطية المطّردة في مجمل أشعاره، حسبما توصل إليه البحث، واتفقنا على أن شعر الطرد صناعة، فكذلك مجمل ذلك الشعر، لم يعد هناك مجال إلا أن نعيد النظر في مرئياتنا كلها حول تقويم شعر أبي نواس وشاعريته!! حتى إن مقولة: "لا يستقصي، ولا يحلّل شعره، ولا يقوم عليه"، لا تستقيم مع تلك الصناعة في كتابة الشعر، وليس قوله طبعاً.

استمرار التحولات:

والواقع أننا هنا أمام معضلة من معضلات الشعر العربي القديم، وبالذات أمام ظاهرة كظاهرة أبي نواس، الذي يدرسه النقد العربي على أنه شخصية واحدة، وعلى أن هذا الشعر الذي بين أيدينا له كله في أغلبه، على الرغم من أن القدماء لاحظوا أن هناك تفاوتاً صارخاً في أشعاره، بحيث يحيله إلى رمز شعبي، وينقله من أدب الخواص إلى أدب العوام. بل يصبح أبو نواس ظاهرة إنسانية تمثل كل تيارات الحياة اللاهية والعابثة، إلى جانب صور واقعية لا تتوافق مع طبيعة الشعر الفني، من جهة، ولا ترقى إلى درجة الشعر، اللهم إلا عدداً محدوداً يمكن القياس عليه بحيث تنطمس كل معالم الشاعرية فيما تبقى من أشعار. يقول عنه خريس:

"الشخصية المتميزة بأبعادها الإنسانية، فكان النتاج المتعددُ المواهب الإمكانات.. شاعراً... وفقيهاً... واحدَ عصره...ومحدِّثاً.... وخطيباً.... ونحويّاً... وموسيقيّاً... الخ... رديفَ الرشيد في أساطير ألف ليلة وليلة".[١]

ثم هو يكرّر هذا المعنى في قوله:

"إنه ليس هناك شاعر مثل أبي نواس تتقارب أسباب حياته من معطيات فنّه مثلما كانت حياة أبي نواس وكان فنه، وهكذا استكملت ازدواجية شعره امتدادها في حياته في صورة من الألقاب العديدة المتباينة الدلالة والمفهوم، بحيث يبدو لنا أبو نواس من خلالها مجموعة من المتناقضات المتعادلة؛ فهو زاهد ماجن وهو إمام عالم فاضل وزنديق متهتك خليع. وهو ظريف حكيم حاذق وفتى شاطر عيّار خبيث، وذلك ما كشف عنه هذه الدراسة من اختلاط الأحكام الأخلاقية بالأحكام العلمية والأدبية لتتمخض لنا عن الشخصية النواسية النموذجية...وهي الشخصية التي يمكن التماسها في شعره بمختلف فنونه وأبوابه وفي مسيرته".[٢]

وهذا الحكم- وإن كان في ظاهره في صالح أبي نواس، من وجهة نظر خريس يختصر كل نتيجة بحثنا هذا: إنه الانتقال من الواقع إلى الأسطورة، في صناعةً الخبر، وفي إضافة مجمل ذلك الشعر إليه، فقد جمعت هذه "الشخصية النواسية النموذجية" "مجموعة من المتناقضات". يقول البهبيتي:

"أبو نواس لم يكن يلتمع اسمه في الشعر، ويعرف بمذهبه في الخمر والمجون، حتى تناوله القصص الشعبي، يصوّره بأسلوبه، ويكدّس فوق شخصيته من الحكايات والنوادر ما قارب بينه وبين أبطال هذه القصص، ورسم حوله وحول شعره هالة

---

(١) حركة الشعر العباسي في مجال التقليد، ج١، ص٨٩.

(٢) حركة الشعر العباسي في مجال التقليد، ج٢، ص٣٧٨.

عجيبة، مختلفة الألوان، قوية السمات واضحة الخطوط...".[١]

وهذا ما خلص إليه منذ زمن اليافي حين قال:

"من المعلوم أن أبا نواس شُهِر بخفة الروح والدعابة اللطيفة حتى نُحِل أخباراً مثيرة ونوادر وتألّفت من ذلك شخصية له لا تنطبق في حقيقة الأمر على حياته هو".[٢]

وإذن كيف يتأتى والحال هذه أن يرى حمّود:

"لم يكن يعنيه بالفعل إلا أن يجعل شعره مرآة صادقة لنفسه ولعصره وطبيعة حياته" ومن ثمّ لا يتدخل "الخيال الشعبي بجموح إلى إبداع شخصيات "نموذجية" شخصية كأبي نواس"؟[٣] إننا- حقّاً- في حيرة شديدة من الأحكام المتضاربة تجاه أبي نواس، ونزداد حيرة حين نستمع إلى الزيات يقول:

"كان أبو نواس مشهوراً بالتنقيح، يعمل القصيدة ويتركها ليلة ثم ينظر فيها فيحذف أكثرها ويقتصر على الجيّد منها، ولهذا قصر أكثر قصائده".[٤]

فعلى أساس هذا الرأي، سوف لا نجد شعراً نختلف حوله، ولن نذهب حتى في الفصل بين شعر المديح، على أنه نوعان: شعر مصنوع، وشعر مطبوع، أي: متحلِّل من قيود التقليد، كما يرى أبو حاقة.[٥] وكما رأينا من تباين الأقوال في سائر شعره.

---

(١) البهبيتي، نجيب محمد: **تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري**، القاهرة: دار الفكر، ١٩٥٠، ص٤١٦.

(٢) اليافي، عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العربي، ؟: ١٩٧٢، ص٥٦٠.

(٣) حمّود، محمد: **أبو نواس**، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٤، ص ص٣-٤. وانظر، ص ص ١٣٠١٣١، ١٥٧.

(٤) الزيات، أحمد حسن: **تاريخ الأدب العربي**، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٨، ص٣١٠.

(٥) أبو حاقة، أحمد: **فن المديح وتطوره في الشعر العربي**، بيروت: دار الشروق الجديد، ١٩٦٢، ص ص ٢١٠-٢١.

حتى إن أبا تمام يقول:

"ما فكّر أبو نواس قطّ في قرض شعره، وإنما كان يقول ما قال على البديهة، والسخيف من شعره ما قاله على السكر"[١].

أترانا نكتفي بما قاله أحمد كمال زكي:

"شاعرية أبي نواس...مستوية في كل فنّه، بحيث إننا نرى أبا نواس الزاهد كأبي نواس الماجن وكأبي نواس صاحب الطرد".[٢]

ثم يعقبه بقوله:

"نحسّ أننا مشدودون إليه، مستغرقون فيه، مسيَّرون إلى أن نُسلِّم بأن التجربة عنده كانت تجربة حياة تجعل الشعر موضوعية جذّابة، وليس تشدُّقاً جاهليّاً ولا تهويماً صوفيّاً ولا شيئاً بين هذا وذاك".[٣]

أم ترانا نميل إلى قوله:

"أبو نواس الذي أصبح أسطورة".[٤]

وألا نزداد بعدُ اقتناعاً إذا علمنا أن ديوان أبي نواس لم يُجمع إلا بعد (١٥٠ سنة) من موت صاحبه، وأن أبا نواس نفسه ملك القدرة على الارتجال إلى حد عجيب؟ يقول شيلر في جدلٍ حول الرواية الشفوية:

---

(١) أبو نواس، الحسن بن هانئ: **ديوان أبي نواس**، تحقيق: غريغورشولر، بيروت: دار المدى، ٢٠٠٢،

(٢) زكي، أحمد كمال: **الحياة الأدبية في البصرة**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١، ص ٤٨٦.

(٣) الحياة الأدبية في البصرة، ص٤٩٣.

(٤) الحياة الأدبية في البصرة، ص٤٨٠.

"قد يكون من المدهش لمريدي نظرية الشعر الشفوي أن يعلموا أن محققي ديوان أبي نواس، وجدوا أنفسهم يواجهون المعضلات نفسه، وهي المعضلات التي لا يواجهها، حسب نظريتهم إلا من يقوم بتحقيق ديوان عربي قديم. فهناك قصائد عدة عن طريق أبي نواس، وإلى جانب ذلك رواها شعراء آخرون غير أبي نواس. ولدينا إضافة إلى هذا، أربع روايات للديوان – وأهم تلك الروايات، هي رواية حمزة الأصفهاني، ورواية الصولي. وللروايتين وجهات نظر مختلفة، فيما يخص صحة كثير من القصائد. ومن ثم، فمن النادر أن توجد أخيراً قصيدة واحدة لا تختلف حقاً في رواياتها الشفوية والمكتوبة – كما بين ذلك المحققون كثيراً – من موضوع إلى آخر، أو من قطعة إلى أخرى، أو من موضع إلى آخر. وبصرف النظر عن الأخطاء في التدوين، فإن الروايات المتعددة تشتمل على: سوء فهم وتجاوزات، أي زيادة أبيات معينة، أو قطع كاملة، أو تغيير في موضع الأبيات، وإلى جانب ذلك كثيراً ما تختلف روايات أبيات مفردة ذات قيمة أو روايات عدة أبيات ذات قيمة. ومن المدهش أن تلك الروايات كثيراً ما تقع في قصائد مختلفة في الوزن والقافية نفسها. وهي قصائد قد تكون لأبي نواس أو لشعراء آخرين غيره". (١)

ويكفي نموذج واحد قدّمه بور حجّةً على رواج القصص حول أبي نواس في قصيدته:

نضت عنها القميص لِصَبِّ ماءٍ فورَّد خدَّها فرطُ الحياءِ

(١) غريغور،شولر، **تطبيق نظرية الشعر الشفوي على الأدب العربي القديم**، ضمن كتاب: فضل بن عمار العماري: **كتابات غربية في تاريخ الشعر الجاهلي وشفويته**، الرياض: التوبة، ٢٠٠٥، ص ص١٦٨ – ١٦٩.

فلن يخفق أيّ معيار فنّي في قبول نسبتها إلى أبي نواس، إذا اتخذنا من جزء كبير من أشعاره نماذج نقيس عليها، ولكن تأريخ القصة المصاحبة يبطلها، فتدخل ضمن ما يدخل كثير من الأشعار المنسوبة إليه في هذا الباب، وهو ما رآه بور: "تدلّ على تمكّن الشاعر في سياق الخبر التاريخي أو سياق الاختراع والتأليف".(١) ولعل الديوان الذي حقّقه شولر، (٢) يؤكد هذا الاستنتاج. فإذا كان لدينا ديوان ضخم في الباطنية، لم يطّلع عليه سوى قِلّة من الدارسين، كما فعلت الزعيم. وإذا كان "قد خُصَّ شعرُ أبي نواس من لَهَج الناس بإضافة المنحول إليه بما ليس في غيره من الأشعار وذلك أن تعاطيه لقول الشعر كان على طريق غير طريقهم لأن جُلَّ أشعاره في اللهو والغزل والمجون والعَبَث كأشعاره في ذكر الطرد ووصف الخمر ونعت النساء والغلمان وأقلَّ أشعاره مدائحه".(٣) حتى "أدخل أهل العراق من شعر أهل الجَبَل في غِمار شعره الكثير دَعْ ما ألحقوه به من شعر شعرائهم"، و كذلك "ما أضيف إليه من أشعار العراقيين".(٤) وبهذا "لم يُحِط الرواة بجُلّ شعره ولا صدر إلى الناس عنهم فيما رووا عنه نسخة صحيحة معتمدة... حتى إن له بمصر قصائد لا يعرفها مَن بالعراق".(٥) ولدينا "ما بين ١٣٠ و ١٤٠ قصيدة ومقطعة... باستثناءات يسيرة، لم ترد في أية مخطوطة أخرى".(٦) الأمر الذي أدى بشولر إلى أن يقول:

---

(١) نقد أراء القدامى والمحدثين حول النواسي، ص٣.

(٢) أبو نواس، الحسن بن هانئ: **ديوان أبي نواس**، تحقيق: غريغورشولر، بيروت: دار المدى، ٢٠٠٢، ج١-٦.

(٣) ديوان أبي نواس، ج١، ص٢٢.

(٤) ديوان أبي نواس، ج١، ص٢٣.

(٥) ديوان أبي نواس، ص١٩.

(٦) ديوان أبي نواس، ص١٣.

" إننا نعتقد أن عدداً كبيراً من القصائد المضافة على حواشي المخطوطة منحولة، فإنها تبدو لنا من ناحية الأسلوب غير متناسقة وشعر أبي نواس الأصيل. فهي في الغالب أسهل صياغة من غراميات أبي نواس الأصلية. وكثيراً ما ترد فيها تعبيرات عامية".[١]

بل إن شوقي ضيف أشار إلى وضعين مدهشين، الأول: أن أبا نواس كان يقول الأشعار على لسان أبي الحاسب، المجنون الموسوس، ويحفِّظه إياها؛ والثاني: أن بعض دواوين مُجّان عصره دخلت في شعره[٢].

ذلك في الشعر عامة، أما في شعر الطرد، فهناك رأيان: رأي أنه: "لم يقل في الأراجيز في الطرد إلا تسعاً وعشرين، وما زاد على ذلك، فهو منحول"، وفي المقابل نجد "دفتراً ذكر أنه من إملاء أبي نواس، وفيه توقيعه بخطه فيه نيف وسبعون أرجوزة في الطرد"[٣].

وعلى الرغم من أن رفيق العظم ردّ على طه حسين تسليمه بوقائع القرن الثاني الهجري، فقال:

"إني أعتقد...أن ما نسب إلى أبي نواس...محلّ شكّ، ولا سيما إذا صحّ أن شعر أبي نواس لم يُجمع في كتاب (ديوان) على حِدة في حياته، وإنما جمعه رواة القصص وأخبار شعراء المجون، وتناولوه بعد وفاته بزمن قريب أو بعيد". وهذه خطوة أبعد ممّا ذهب إليه شولر. وإذ يوافق طه حسين ضمناً على أن "كثيراً من الأخبار مختلق منحول"، يعود، فيقول: "الإنصاف هو أن تَعرض لهذه الأخبار المختلقة بالنقد والتمحيص، فنتبيّن بقدر

---

(١) ديوان أبي نواس، ج٤، ص ١٤.

(٢) ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص١٦٠-١٦١.

(٣) أبو نواس، ديوان أبي نواس، ج٢، ص١٩١.

ما نستطيع ما كان منها صادقاً، وما كان منحولاً وأنا أزعم أن كثيراً جدّاً من هذه الأخبار صادق". ومع أن طه حسين قرأ شتى فنون أبي نواس الشعرية، فهو لم يخرج من ذلك إلا بالقبول والاستحسان على أن الشعر جميعه له.[١] والغريب أن طه حسين الذي تعامل مع شعر أبي نواس ذلك التعامل يقول عن الشعر العربي عامة:

"كان أدبنا العربي القديم واقعيّاً قريباً من الناس مشتقّاً من حياتهم"، ثم يصف هذا كله بأنه: "تصوير وتسجيل بأداة الفوتوغرافيا"، ثم يقول: "التصوير الفوتوغرافي غير التصوير الفني".[٢] ولقد رأينا أبا نواس يقدّم شيئاً كثيراً من هذا النوع.

وهنا تلتقي كل الدلائل لتؤكد تأكيداً قاطعاً على أننا إزاء شخصية متعددة الوجوه، شخصية اجتذبت كل الأطراف، فتنازعتها، وتسابقت إلى تبنيها، فكان لدينا شعر ما نزال نبحث عن صاحبه. أما كيف يكون ذلك، فإن أي منهج نقدي سيخفق في الوصول إلى حقيقة ذلك الشعر، فإما أن نسلّم به جميعه، على أنه شعر له، وكفى، وهو ما تقوم عليه دراسات كثيرة، وإما أن نحتاط كثيراً، فلا نندفع إلى القول، كما ذهب شولر في حكمه السابق: " من ناحية الأسلوب غير متناسقة وشعر أبي نواس الأصيل"، فما ذكر من أشعار رآها منحولة، هي كالأشعار التي يراها صحيحة، وقوله: " وكثيراً ما ترد فيها تعبيرات عامية" يعدّها غيره في صلب العملية الشعرية.[٣]

ولعلنا لن نستغرب إذ وجدنا شوقي ضيف يقول:

---

(١) حسين، طه: **المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين، علم الأدب**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٤، ص٢٤١، ٢٤٣.

(٢) حسين، طه: **المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين، حديث الأربعاء** الأربعاء، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٠، ص ص٣٨١، ٣٨٧، ٣٩٠-٤٥٨.

(٣) انظر، حركة الشعر العباسي في مجال التقليد، ج٢، ص ص ٣٢٩-٣٣.

"ينبغي أن لا ننسى أن شعراً كثيراً منتحلاً أُضيف إليـه، حتـى لنجـد موشـحةً مبثوثة بين أشعاره في ديوانه، والمشهور أن الموشحات ظهرت بعده بقرن على الأقلّ... ولعل في ذلك ما يدلّ على أن العصور التالية لعصر أبي نواس ظلت تضيف إليه كثـيراً من الأشعار... وكان أهم باب نفذوا منه إلى ذلك باب المجون والأدب المكشوف"[١].

ولن تؤدي الدراسات البنيويـة إلى التوصـل إلى كُنْـه شـعرية أبي نـواس؛ لأنهـا ستطبّق إجراءً آليّاً، يستقبل هذا الشعر كيفما كان؛ ولقد فعل هذا أبو ديـب في دراسـته لثلاث قصائد له؛ فعلى سبيل المثال أورد قول أبي نواس:

عفـــا المـــصلى وأقـــوت الكُتُـــب ... منـــيَ فالمَربِـــدان فاللَّبَـــب
فالمـــسجد الجـــامع المَـــروءة وال ... دِّيـــن عفـــا فالـــصِّحان فالرُّحَـــب
منـــازلُ عُمِّرتُهـــا يفَعـــاً حتـــى ... بَـــدا في عَذاريَ الـــشُّهُب
في فتيـــة كالـــسُّيوف هَـــزَّهُمُ ... شَرخُ الـــشباب وزانهـــمُ أدب
ثـــم أرابَ الزمـــان فاقتـــسموا ... أيـــدي سَـــباً في الـــبلاد فانـــشعبوا
لـــن يُخلِـــف الـــدهر مـــثلَهم أبـــداً ... عـــليَّ هيهـــات شـــأنهم عَجَـــب
لمـــا تيقَّنـــت أن رَوحَـــتهم ... لـــيس بهـــا مـــا حييـــت منقلَـــب

وبعد ذلك:

قُطرُبُـــلَّ مَربَعـــي ولي بِقُـــرى ال ... كَـــرخ مـــصيف وأُمِّـــيَ العِنَـــب

يقول أبو ديب في تحليله:

(١) ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص١٦٤.

"يرشح العَفاء من الفعل الأول في الحركة الأولى للقصيدة "عفا". ثم يعود إلى التأكد بحدة قاطعة في موضع يؤطّر كل الموجودات التي كانت لها قداسة. إذ يتكرر في بداية الشطر الثاني. وبين طرفي العفاء المطلق هذا تقبع المكوِّنات الجوهرية للحضارة العربية بأكملها: بدءاً بالمصلّى. بتجسيده للتراث الديني والروح الجماعية وحبّ التعبّد والخشوع: ومروراً بالصحراء التي انبعث منها التراث العربي (الكُتُب) ثم عبوراً إلى المربدين اللذين يجسّدان جوهر التراث اللغوي والشعري كما تنامى في العصر الأموي العباسي الأول في البصرة حيث كان المربد ملتقى الشعراء وعلماء اللغة والتراث. ويتأكد عفاء التراث الديني بصرامة وحِدّة في العودة إلى ذكر عفاء المسجد الجامع؛ ولاختيار الصفتين دلالات غنية: فالصفة الأولى تؤكد الطبيعة الجماعية له؛ وكلا البعدين مرفوضان في وجود الشاعر؛ كما يبرز فجأة في العودة إلى تكرار الفعل الأساسي "عفا". وكذلك تعفو الصِّحان والرحب، الداخل والخارج. كل مكان يرتبط بالصلاة والتجمع والتطهر... فتشكل القصيدة ثنائية ضدية أخرى هي ثنائية العفاء/ الثبات؛ الصحراء/ المدينة؛ القديم البالي/ الجديد المتفجر بالحياة...".

وهذا لا يفسِّر شيئاً، ولا يقود إلى شيء، فالقصيدة تدلّ على أن أبا نواس كان قبل قدومه بغداد في عهد الأمين متديّناً، مستقيماً، لم يعرف تلك المُوبِقات التي طالما ارتبطت باسمه، وهذا ينقض كونه في بغداد أصبح رضيع خمر، فقد فاتت مرحلة الرَّضاعة تلك. أفلا نقيس على هذه النتيجة كل أشعاره، فنبدأ الجدل من جديد؟ وليست هناك مفارقة ضديّة بين الماضي والحاضر، بالمعنى الذي يريده أبو ديب: بداوة في مقابل حضارة، بل هناك "أدب" وهناك "شباب"، والمنطقة قبل كلّ هذا منطقة حضارية، كما بغداد، حتى "المصلّى" ونواحيه" رموز حضارة، وليست رموز هدم وفناء، كما تعكسها الأطلال في الشعر الجاهلي. وهنا لا نجد نغمة الرفض التي تُذكر في

علاقته بالماضي الطللي، بل هنا حنين وألفة ومحبة. ولسائل أن يسأل: هل أدّى هذا التحليل حقّاً إلى ما رآه: "اللطافة الذهنية، والتوازن المتحقَّق بين الوعي والانفعال، بين الفكر والحِسّ"، على غرار ما أشار إليه من مقارنة "بين ما حدث لعقل إنكلترا بين زمن جون دون ولورد هربرت وزمن تنيسون وبراوننغ" في "الفرق بين الشاعر المفكِّر والشاعر التأمّليّ"؟ [١] أكان أبو نواس شاعرا يجمع بين "المفكر...والتأملي"؟

ولم يجد توفيق بكار، في بحثه (سنة ٢٠٠٠م) عن "العلاقة النوعية" و"جوهر الشعر" ما يميّز بين الأشعار، [٢] فقد كان بكار عاطفيّاً في قراءته، بحيث انتهت به القراءة إلى القول بوصول أبي نواس في إحدى زهديّاته "إلى أعلى مسائل الشعر والإبداع. هذا إلى الإمتاع، إمتاع القصيدة بروعة الفنّ، حكاية وخيالاً." [٣] ومثله الطاهر الهمامي. [٤] وكذلك، كان الحال مع محمد ساعدي، في تطبيقه (سنة٢٠٠٥م) "منهجية جمالية للتلقي" على شعر أبي نواس، ما يكشف عن الفروقات الجمالية بين القصائد المختلفة المنسوبة لأبي نواس، الأمر الذي دفع بالواد إلى أن يقول: "وفي الحقيقة فإن هذه الدراسة... لا تقدّم شيئاً مهِمّاً لا فيما يتعلق بقراءة القدماء لشعر أبي

(١) أبو ديب، كمال: **جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر**، بيروت: دار العلم للملايين، ص ص ١٦٨-٢٢٨، ٢٦١. وانظر، الشتيوي، صالح علي سليم: **ظاهرة المناجاة في شعر أبي نواس، مؤتة للبحوث والدراسات**، م١٦، ع٢، ٢٠٠١، ص ص ٩١١١٧.

(٢) انظر، الواد، حسين: **حرباء النقد وتطبيقاتها على شعر التجديد في العصر العباسي**، بيروت: دار الكتاب الجديد، ٢٠١١، ص ص ١٥٠-١٥١.

(٣) بكار، توفيق: **شعريات عربية ١١**، تونس: المغاربية، ٢٠٠٩م، ص ٨٤.

(٤) الهمامي، الطاهر: **الشعر على الشعر بحث في الشعرية من منظور شعر الشعراء على شعرهم إلى القرن ٥هـ/ ١١م**، إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠، ص ص ١٠٧-١٤٥.

نواس، ولا بدراسة المعاصرين له، ولا بقراءة الباحث نفسه لذلك الشعر".[١] وما تحدّث عنه السريحي سابقاً على أنه غاية في الشعر تحدّث حاوي بخلافه في تساؤله عن قيمة التعقيد من الناحية الفنية،، بل إنه- وهو ممّن أبدى تقارباً مع ذلك الشعر، وها نحن أخيراً نرى هنا تفاوتَ المواقف من شعر أبي نواس- يقول:

"إن هدف الشاعر من توليد المعاني هو الغلوّ في تكريم الخمرة التي يشربها إلا أن هذا الغلوّ كان مفتعلاً في الذهن، ولم تَفِض به النفس. وكنا أسلفنا أن المبالغة الفنية لا يمكن أن تؤثِّر وتخلد، إلا إذا كانت مشحونة بحرارة الإخلاص والعصب الذي يعبّر عن حقيقة معاناة النفس. ولهذا فإن هذا المعنى يكاد أن يعدم القيمة الفنية، لأنه ليس تعبيراً مباشراً عن الانفعال العاطفي الذي فاضت به النفس بل حيلة كدَّ بها الذهنُ، بصورة واعية، مدركة، واضحة، تمام الوضوح، دون ظلال أو أهداب".[٢]

وهذا حكم على أهم خصيصة من خصائص فنّ أبي نواس، أفلا يفتح هذا المجال لما نحن بصدده من تحميل أبي نواس أقوالَ غيره منسوبة إليه، وبذلك نعود من حيث بدأنا: كيف نستخرج هُويَّة أبي نواس من هذا الركام المتراكم؟ أنجتزىء شيئاً، نختلف في الحكم عليه؟ أم ننتزع أشياء نظهرها على أنها هي التي تعبّر عن أبي نواس؟ أم نقبل كلَّ هذا جميعه على أنه شعر نواسيّ، وكفى؟

وكأن هذه المحاولات جميعاً تأتي تأييداً لما نذهب إليه في استقبال شعر أبي نواس على أنه ذو هوية مفقودة، ولكنه يعكس مراحل زمنية، تفكيراً، كان للشعب دور بارز فيه، بل كان لأيدي العبث ما خرج به عن صورته الأولى التي كان عليها!

---

(١) حرباء النقد وتطبيقاتها على شعر التجديد في العصر العباسي، ص١٧٣.

(٢) الفن الخمري، ص٢٣٠. وانظر، ص ص ٢١٦، ٢٥٨-٢٥٩.

الخاتمة

درسنا شعر أبي نواس: خمريات، وطرديات، وغزلاً، وشذوذًا، وتديّنًا باتجاهات لاجامع بينها، ووجدنا أنّ كل مجموعة تصلح أن تنسب إلى شاعر بعينه، حتى ليحتار المرء إلامَ ينسب الشِّعر، فهو تارةً جادٌّ كلَّ الجد، وتارةً يبتعد عن الجد إلى الهزل والعبث. وهو في طردياته يصوِّر نفسه وكأنَّه يعيش أجواء رؤبة وأبيه العجَّاج، وهو في سلوكه يأتي بما هو متضارب، وغير متجانس، أمَّا في تدينه فأعجوبة العجائب. ولا تسعف الناقد لغة الشاعر كي يستكنَّ شخصيته، فإذا اختلف التفكير في كلٍّ انعدمت إمكانية وضع اليد على هوية مجدَّدة نستطيع أن نزعم أنَّها هويه أبي نواس. لقد دخل أبو نواس الأدب الشعبي طويلاً، وشارك أشخاص عدّة في صياغة اشعار منسوبة له، وأسهمت أيادٍ في خلق شاعر على غرار عقائدها، ولم ننجح إلى الآن في تمييز تلك الأشعار، فديوانه أشعار ومقتطفات، بل مجموعات متناثرة هنا وهناك.

وتدور كل الدراسات حول أبي نواس على اعتباره شخصية حقيقية، فكيف نستخلص الحقيقة من ذلك الركام، وهذا ما حاول البحث تقديمه!

الإرصاد في قصائد

(درر النحور في امتداح الملك المنصور)

لصفي الدين الحلي

د. محمد رضا بن عبد الله الشخص

ملخص

يسعى هذا البحث إلى تأمُّل الأساليب التي تسهم في تكوين الأثر الجمالي في النصّ الأدبي، ويوجِّه اهتمامه إلى أحد المحسنات البديعية " الجديدة"، التي لم تنل نصيبًا كافيًا من اهتمام البلاغيين، وقد أطلق عليه البلاغيون القدماء تسميات مختلفة فيما بينهم، فبعضهم سمَّاه (التوشيح)، وسمَّاه بعضهم (التسهيم)، وسمَّاه بعضهم (التبيين)، وسمَّاه آخر بـ (المطْمَع). أمَّا مصطلح (الإرصاد) الذي سمي به هذا الفن البديعي، فهو أشهر تلك التسميات، وهو ما تبنته هذه الدراسة. (والإرصاد) عند البلاغيين هو: "أن يذكر قبل الفاصلة من الكلام المنثور، أو القافية من البيت في الكلام المنظوم ما يدل عليها". وسيتتبع البحث هذا الأسلوب تطبيقيًّا في مدونة مختارة، هي (درر النحور في امتداح الملك المنصور) لصفي الدين الحلِّي؛ للوقوف على أثره الجمالي، وآليات استخدامه.

Abstract

This research seeks to reflect on the methods that contribute to the formation of the aesthetic impact on the literary text , and directs his attention to one of the new improvers, which have not yet attained a sufficient share of the attention of those interested in rhetoric , The so-called specialists in ancient rhetoric different labels among them, some were called *ATTWSHIH* or *ATTSSHEEM* , *ATTBIEN* and one of them *ALMTMAA* .

As for the term *ALERSAAD* that is called by this modern art, he is best known labels, which was adopted by this study . The research will track an applied this method in a selected code, is (*DURAR ANNHOR FI EMTEDAH ALMALEK ALMANSOUR*) to Safieddin Ahilly ; to determine its impact on the aesthetic, and the mechanisms used.

مقدمة

إن هذه الدراسة بمثابة حلقة في سلسلة الدراسات البلاغية التطبيقية؛ إذ تتجاوز القواعد والضوابط وثيقة الصلة بالجانب النظري في الدرس البلاغي إلى تأملات الأساليب الراقية، والتعبيرات الجميلة من خلال تتبع مواطن الحسن في النصوص؛ محاولة الكشف عن أسرارها، ومزاياها التي أسهمت في تكوين أثرها الجمالي ودرجة وقعه في نفس القارئ أو المتلقي لتلك النصوص. وذلك هدف مقصود، وغاية مرجوة، يأمل الباحث أن يشاركه طالب العلم، وصديق المعرفة في الانتفاع بها.

ويوجه هذا البحث اهتمامه إلى واحد من المحسنات البديعية الذي لم ينل نصيباً كافياً من اهتمام البلاغيين. وقد أطلق عليه البلاغيون القدماء تسميات مختلفة فيما بينهم، فبعضهم سماه (التوشيح)، وسماه بعضهم (التسهيم) وسماه بعضهم (التبيين) وسماه آخر بـ (المطمع). أما مصطلح (الإرصاد) الذي سمي به هذا الفن البديعي، فهو أشهر تلك التسميات، وهو ما تبنته هذه الدراسة واعتمده ابن الأثير، والقزويني، والسبكي، والتقتازاني، وجميع شراح التلخيص. "والإرصاد عند البلاغيين هو: أن يذكر قبل الفاصلة من الكلام المنثور، أو القافية من البيت في الكلام المنظوم ما يدل عليها[1]" ذلك، بعد معرفة حرف الفاصلة في المنثور، ومعرفة الروي الذي بنيت عليه القصيدة في المنظوم. ومن أمثلته في كتاب الله تعالى: ﴿وَمَا كَانَ

---

(١) طبانة، بدوي، معجم البلاغة العربية، مج١، (دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م). المصطلح رقم (٣٢٠)، ص: ٣١٢.

ٱللَّهُ لِيَظْلِمَهُمْ وَلَٰكِن كَانُوٓاْ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ ﴾[1] حيث دل أول الآية على آخرها.

ومن أمثلته في الشعر قول زهير بن أبي سلمى في معلقته:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً ـ لا أبا لك ـ يسأم

وإذا كان هذا الشاهد يتضمن (رد العجز على الصدر) فإن توضيح ذلك سيأتي لاحقاً إن شاء الله تعالى.

ولعل تعدد التسميات لهذا الفن البديعي يقود الدراسة إلى عرض تاريخي سريع يشير إلى تلك التسميات وأصحابها من البلاغيين، وسيتم تناول ذلك في هذه الدراسة التي تتضمن تعريف هذا المصطلح عند أهل اللغة، ثم التعريف الاصطلاحي لفن (الإرصاد) عند علماء البديع مع الإرشاد إلى المكانة التي يتبوّؤها هذا الفن البديعي عند البلاغيين، والكشف عن الدور الجمالي الذي يحدثه في الكلام المنثور، وتزيينه للشعر الموزون.

وفيما يتعلق بالجانب التطبيقي الذي يتجه إليه اهتمام هذه الدراسة، ويشكل العمود الفقري لها، فقد تم تحديد المادة الأدبية المختارة لهذا العرض وهي: قصائد (درر النحور في امتداح الملك المنصور)، كما نص على ذلك عنوان البحث: الإرصاد في قصائد: (درر النحور في امتداح الملك المنصور) لصفي الدين الحلي. ولعدد من الأسباب تم اختيار هذه القصائد بالتحديد، ويمكن ذكر أهمها على النحو التالي:

أولاً: ناظم هذه القصائد: "هو صنَّاع ماهر في اختيار ألفاظه، وصياغة عباراته حتى تحلو في الآذان وقعاً، وتخفَّ على اللسان فيتلقفها الناس، ومن هنا كُتب

---

(١) سورة العنكبوت، من الآية: ٤٠.

لشعره السيرورة في حياته[١]." وورد في مقدمة ديوانه: "ومهما يكن الأمر، فصفي الدين أشعر شعراء عصر الانحطاط، وقبس متقدم فيهم، وشعره قوي السبك، رائق الديباجة، لم ينحط فيه إلى العامي والمبتذل شأن متشاعري ذلك العهد[٢]". وفي ظني أن تسمية ذلك العصر بعصر الانحطاط فيه نظر.

ثانياً: نظم الشاعر هذه القصائد في مديح أحد ملوك آل أرتق ملوك ديار بكر بن وائل، وقد خص بها الملك المنصور نجم الدين أبا الفتح غازي، وعدد هذه القصائد تسع وعشرون قصيدة بعدد حروف المعجم؛ مضيفاً إليها اللام مع الألف (لا)، وضمَّن كُلاً منها تسعة وعشرين بيتاً، يشذ عن ذلك ـ في النسخة المتوافرة بين يدي الباحث ـ أربع قصائد، جاءت اثنتان منها بثمانية وعشرين بيتاً لكل منهما وهما: قصيدة (قافية الزاي) وقصيدة (قافية العين). أما (قافية الظاء) فقد جاءت في سبعة وعشرين بيتاً، بينما سقط من القصيدة الأخيرة (قافية الياء) سبعة أبيات كاملة، والراجح أن هذه الأبيات السبعة سقطت من آخر القصيدة، وجميعها في امتداح الملك المنصور. ويرجح هذا الظن أمران، الأول: عدد الأبيات الخاصة بالمقدمة ثلاثة عشر بيتاً بين نسيب ووصف للخمرة، وذلك معهود من الشاعر في كثير من قصائده تلك. والثاني: لم يتجاوز نصيب الممدوح من أبيات هذه القصيدة تسعة أبيات، وذلك غير معهود في قصيدة أخرى من تلك القصائد؛ لأن الشاعر كان حريصاً أن يخصص أكثر من نصف أبيات كل قصيدة للممدوح وجاء التخلص في بعضها بعد البيت الخامس

---

(١) سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي (٢)، (دار العارف عصر، القاهرة، ١٩٧١م)، ص: ٢٤٤.

(٢) الحلي، صفي الدين، ديوان صفي الدين الحلي، (دار بيروت، بيروت، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م). من مقدمة الديوان تعريف بالشاعر، كتبه: كرم البستاني، ص: ٧.

عشر مباشرة. ومنها (قافية الهمزة) أولى تلك القصائد. ولعل ما سقط في هذه النسخة ثابت في نسخ أخرى لم يتمكن الباحث من الاطلاع عليها. بدأ كل بيت منها بحرف من تلك الحروف، وختمها به. ففي (قافية الجيم) ـ على سبيل المثال ـ جاءت القصيدة مبدوءة بالنسيب في الأبيات التسعة الأولى وأولها قوله:

جاءتْ لتنظرَ ما أبقتْ من المُهَجِ   فعطَّرتْ سائر الأرجاء بالأرج
جلَتْ علينا مُحيّا لو جلتْهُ لنا   في ظلمةِ الليل أغنتنا عن السُّرُج

ثم تخلص من النسيب بعد البيت التاسع الذي يقول فيه:

جارتْ لِحاظُك فينا غير رَاحمةٍ   ولذَّةُ الحبِّ جور الناظر الغنجِ

إلى ممدوحه فقال:

جوري فلا فرجا لي من عذابك لي   إلا يد الملك المنصور بالفرج
جواد كف تروعُ الدهرَ سطوتُهُ   فلا تصاحب عضوا غير مختلج[(١)]

وعلى هذا النظام تسير جميع القصائد، وإن توزعت مطالعها بين النسيب، ووصف الخمرة في أغلبها. استهل الشاعر ثماني عشرة قصيدة بالنسيب، وفي (قافية الزاء) مزج الشاعر مع النسيب وصف الخمرة، وفعل الشيء نفسه في (قافية الطاء) و(قافية الياء)، أما في (قافية الظاء) فقد ذكر مع النسيب وصف ديار الحبيب وساعات الرحيل عنها. واستهل الشاعر ست قصائد بوصف الخمرة، جاءت اثنتان منها متبوعة بوصف الطبيعة وهما: (قافية التاء)، و(قافية الشين)، وجاءت مطالع خمس القصائد المتبقية على النحو التالي:

---

(١) الحلي، صفي الدين، (مصدر سابق) من (كتاب درر النحور في امتداح المنصور) ملحق بالديوان، ص: ٧١٣.

١- استهل قصيدة (قافية الصاد) بوصف الطبيعة ثم أتبع ذلك بوصف الخمرة قبل التخلص إلى المديح في البيت الخامس عشر.

٢- جاء مطلع قصيدة (قافية الغين) مزيجاً من الحكمة والنسيب ووصف الخمرة وبعد البيت الحادي عشر تخلص إلى المديح.

٣- بدأ قصيدة (قافية الميم) بوصف ديار الأحبة، ثم وصف الرحيل عنها في ثلاثة عشر بيتاً، ثم تخلص إلى المديح.

٤- بدأ قصيدة (قافية النون) بوصف حال العاشقين، وما تفعل بهم الحسناوات، وتخلص بعد البيت الرابع عشر إلى المديح.

٥- بدأ قصيدة (قافية الهاء) بذكر طيف الخيال، وتخلص منه بعد البيت الحادي عشر إلى وصف الممدوح.

ثالثاً: يستدعي النظام الذي سارت عليه هذه القصائد في نظمها بالتزام الحرف في بداية كل بيت ونهايته من الشاعر اللجوء إلى الحيلة ـ أحياناً ـ ليوطئ لقافيته التي قد تكون من القوافي الشاردة، فيهيئ المعنى الذي يقوده إلى القافية المطلوبة عن طريق (الإرصاد) موضوع هذه الدراسة، وربما لجأ إلى فن آخر من فنون البديع مثل (رد العجز على الصدر) أو نحو ذلك.

رابعاً: تشكل هذه القصائد - بمجموعها - مادة أدبية ثرية للبحث لكثرة عددها من جهة، وعدد أبيات كل قصيدة منها من جهة أخرى، فضلاً عن انتمائها إلى شاعر واحد، وتسعى إلى تحقيق هدف واحد، هو (المديح) واجتماع ذلك كله يؤهل فن (الإرصاد) للقيام بدور فاعل في تلك القصائد، وهو ما يساعد الباحث على كشف محاسن هذا الفن، وبيان قيمته الجمالية في الشعر، وذلك هو الهدف الذي تسعى

الدراسة إلى تحقيقه. ولهذه الأسباب جميعها صار لاختيار تلك القصائد مسوغٌ ودافع قوي لتكون مادة أدبية لهذه الدراسة.

ولعل تكرار الأغراض التي تضمنتها هذه القصائد بين نسيب، ووصف للخمور، ومديح قاد الشاعر إلى تكرار عدد كبير من المعاني في أكثر من قصيدة، ولكن بقافية مختلفة، وهذه القافية الجديدة التي تطرح المعنى السابق تدفع الشاعر إلى تطويع المعنى ليتفق مع القافية الجديدة. وفن (الإرصاد) خير عون للشاعر في أداء هذه المهمة، وذلك واحد من المسوغات القوية لاعتماد هذه الدراسة من جانبيها: فن (الإرصاد) بوصفه موضوعاً بلاغياً، وقصائد (درر النحور)، بحسبانها مادة أدبية ملائمة للتطبيق.

ومن هذه المقدمة، تظهر طبيعة هذه الدراسة التي يستدعي تقسيمها إلى الحديث عن الإرصاد في اللغة أولاً، ثم تناول مصطلح (الإرصاد) عند البلاغيين وتسمياته الأخرى لديهم وتاريخ ظهوره وتطوره، ثم دراسته من خلال النصوص، والقصائد المختارة لغرض بيان مكانة هذا الفن البديعي في النصوص الأدبية بصورة عامة، والشعرية بصورة خاصة، وهو ما يشكل الجزء الأكبر من هذه الدراسة، ثم تأتي الخاتمة لتتولى تقديم خلاصة ما توصل إليه البحث مع ذكر أهم النتائج التي أفرزتها هذه الدراسة، سائلاً المولى الكريم أن ينفع بها طلبة العلم، وأن تأخذ لها مكاناً لائقاً بها في مكتبتنا البلاغية إن شاء الله تعالى، ومنه العون والتوفيق والسداد.

الإرصاد في اللغة:

ورد في كتاب (العين) للخليل (ت: ١٧٥هـ) في المادة اللغوية: (رصد) ما نصه: "المَرْصدُ: موضع الرصد. و (الرَّصَدُ): هم القوم الذين يرصدون كالحرس، والرَّصْدُ: الفعل، والرَّصَدُ: كَلأ قليل في أرض يرجى بها حيا الربيع، وتقول: بها رَصَدٌ من حيا، وأرض مُرْصدة: بها شيء من رَصَد، ومنه إرصاد الإنسان في المكافأة والخير،

يُقال: أنا مُرصدٌ لك بإحسانِكَ حتى أكافِئك به، قال: "وَحَيَّة تَرْصُدُ بالهواجِدِ[١]".

وجاء في كتاب (جمهرة اللغة) لابن دريد (ت: ٣٢١هـ)، في (باب الدال والراء مع باقي الحروف): "والرَّصْدُ والرَّصَد واحد، في قولهم أصابت الأرض رَصْدَةً من مطر، والجمع رِصَادٌ وأرصادٌ، والأرض مرصودة: إذا أصابتها الرَّصْدَةُ من المطر، أي: قليل، وقال بعض أهل اللغة لا يقال مرصودة، إنما يقال أصابها رَصَدٌ وَرَصْدٌ، والراصد للشيء: الراقب، رَصَدَهُ يَرْصده رصدا، والرَّصَدُ: القوم الراصدون، كما قالوا: طلبٌ للمطالبين، وجَلَبٌ للجالبين، والسَّبُعُ الرصيد: الذي يرصُدُ ليثب... وفلان لفلان بمرصد وبمرصاد، أي: بحيث يرقبه ويرى فعله، والجمع مراصد، ويقال: قد أرصدت لفلان كذا وكذا، أي هيَّأته له، والمرصاد في التنزيل من هذا[٢]".

وفي (تهذيب اللغة) ذكر الأزهري (ت: ٣٧٠هـ) في باب: الصاد والدال، عن الأصمعي والكسائي: "رَصَدْتُ فلاناً أرصده: إذا ترقَّبْتُهُ، وأرصدت له شيئا أَرْصُدُهْ: أَعْدَدْت له... وقال الليث: يقال: أنا لك مرصد بإحسانك حتى أكافئك به، قال: والإرصاد في المكافأة بالخير، وقد جعله بعضهم في الشر أيضا، وأنشد:

لا هُـمَّ ربَّ الراكـب المـسَافرْ احفظْـهُ لي مـن أعـينِ الـسواحر
وحيَّـةٍ ترصِـدُ بـالهواجر

---

(١) الفراهيدي، أبو عبد الرحمن، الخليل بن أحمد (ت: ١٧٥هـ)، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي (سلسلة المعاجم والفهارس)، دار ومكتبة الهلال، د.ت، ج٧، ص: ٩٦. والرجز المذكور ليس منسوبا لأحد.

(٢) ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري، (ت: ٣٢١هـ.)، كتاب جمهرة اللغة، دار صادر، بيروت عن مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر أباد، ج٢، ط١، ١٣٤٥هـ، ص: ٢٤٦-٢٤٧.

فالحية لا ترصد إلا بالشر وقال الليث: المَرْصَدُ: مواضع الرصد، والرَّصَدُ أيضاً: القوم الذين يرصدون الطريق، راصد، كما يقال: حارس وحرس، وقال الله جل وعز: ﴿ إِنَّ رَبَّكَ لَبِٱلْمِرْصَادِ ﴾[١]. قال الزجاج: أي: يرصد من كفر به، وصد عنه بالعذاب. وقال غيره: المرصاد: المكان الذي يرصد به الراصد العدد، وهو مثل المضمار الذي تُضمَّرُ فيه الخيل للسباق من ميدان ونحوه. والمرصد مثل المرصاد، وجمعه المراصد[٢]".

ونقل الأزهري أيضاً عن أبي بكر بن الأنباري ما نصه: "في قولهم: فلان يرصد فلاناً، معناه: يقعد له على طريقه. قال: والمَرْصَدُ، والمِرْصَادُ عن العرب: الطريق. قال الله جل وعز: ﴿وَٱقْعُدُواْ لَهُمْ كُلَّ مَرْصَدٍ ﴾[٣]، معناه بالطريق، ويُقال للحيّة التي تَرْصُدُ المارَّة على الطريق: رَصِيْدٌ[٤]"

وجاء في (الصحاح) للجوهري (ت: ٣٩٣هـ) عن مادة (رصد): "الراصد للشيء المراقب له، تقول: رَصَدَهُ يرْصُدُهْ رَصدْا ورَصَداً. والترصُّدُ: التَّرقبُ" والرصيد: السبع الذي يرصد ليثب، والرصود من الإبل التي ترصد شُرْبَ الإبل، ثم تشربُ هي. والرصَدُ: القوم يرصدون، كالحرس يستوي فيه الواحد والجمع والمؤنث. وربما قالوا: أرصاد. والمرْصَدُ: موضع الرصد... والمرصاد: الطريق، والرَّصْدَةُ بالفتح:

---

(١) سورة الفجر، الآية ١٤.

(٢) الأزهري، أبو منصور، محمد بن أحمد (ت: ٣٧٠هـ) تهذيب اللغة، تحقيق: أحمد عبد العليم البردوني، ومراجعة: علي محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ت. ج١٢، ص: ١٣٦-١٣٧.

(٣) سورة التوبة، من الآية/ ٥.

(٤) الأزهري، تهذيب اللغة، (مصدر سابق) ج١٢، ص: ١٣٧-١٣٨.

الدُّفعة من المطر، والجمع: رَصاد، تقول منه: رَصِدَت الأرض فهي مرصودة. والرَّصَدُ، بالتحريك: القليل من الكلأ والمطر. يقال: بها رَصَدٌ من حَياً. والجمع: أرصاد[١]".

وتحدث الزمخشري (ت: ٥٣٨هـ.) في معجمه (أساس البلاغة) عن مادة (رصد) فقال: (رصَدْتُه، وارْتَصَدْته، وتَرَصَّدْتُهُ نحو: رقبتُه، وارتَقَبْتُهُ، وترقَّبْتُهُ: قعدت له على طريق أترقبه، وراصدته: راقبته. وتراصد الرجلان، وقال ذو الرمَّة:

يراصِدُها في جوف حدباء ضيِّقٍ ... على المرء إلا ما تخرق حالها[٢]

وقعدت له بالمَرْصَدِ والمرصاد والمُرتصد والرَّصَد. وقوم رَصَد: جمع راصد نحو حرس وخدم ﴿فَإِنَّهُۥ يَسْلُكُ مِنۢ بَيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِۦ رَصَدًا﴾[٣]. وفلان يخاف رصدا من قُدامه وطلبا من ورائه، أي: عدوّاً يرصده. ﴿فَمَن يَسْتَمِعِ ٱلْـَٔانَ يَجِدْ لَهُۥ شِهَابًا رَّصَدًا﴾[٤]. وسبُعٌ رصيْدٌ: يرصد ليثب. وناقة رصود: ترصُدُ شربَ الإبل ثم

---

(١) الجوهري، أبو نصر، إسماعيل بن حماد (ت: ٣٩٣هـ) معجم الصحاح (مرتب ترتيباً ألفبائياً وفق أوائل الحروف) اعتنى به: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط٣، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م. مج١، ص: ٤٠٩.

(٢) ذو الرمة، غيلان بن عقبة العدوي، ديوان شعر ذي الرمة، مطبعة كلية كمبرج، ١٩١٩م/ ١٣٣٧هـ، ص: ٥٣٥. وفي هذه النسخة بدلاً من قوله: (ما تخرق حالها) جاء: (ما تحرف جالها) وفي الشرح: وجالها: جانبها، يقول: جانبها ضيق عليه إلاَّ ما تحرف".

(٣) سورة الجن، الآية/ ٢٧.

(٤) سورة الجن، الآية/ ٩.

تشرب[١]." ثم تناول الزمخشري المعاني المجازية التي استعملت لها هذه الكلمة، فقال: "ومن المجاز: أنا لك بالمراصد والمرصاد، أي: لا تفوتني، ﴿ إِنَّ رَبَّكَ لَبِٱلْمِرْصَادِ ﴾[٢]. والمنايا للرجال بمرصد، وقد أرصدت هذا الجيش للقتال، وهذا الفرس للطراد، وهذا المال لأداء الحقوق إذا أعددته لذلك وجعلته بسبيل منه. وأرصدت لك خيراً أو شراً، وأرصدت لك العقوبة وأنا لك مرصد بإحسانك إليَّ حتى أكافئك. وفلان يرصد الزكاة في صلة إخوانه، أي: يضعها فيها على أَنَّهُ يَعْتَدُّ بصلتهم من الزكاة. ولا تخطئك منّي رَصَدَات خير أو شر، أي أكافئك بما يكون منك، وقال كُثَيِّر:

سأُجزيه بها رَصَدَاتِ شُكرٍ على عُدَواءِ داري واجتنابي[٣]

وهي المرَّاتُ من الرَّصَدِ الذي هو مصدر رَصَدَه بالمكافأة، ويجوز أن يكون جمع الرَّصْدَةِ، وهي المطرة[٤].". وأورد ابن منظور (ت: ٧١١هـ) في معجمه الشهير (لسان العرب) جميع المعاني السابقة لمادة (رصد) وأسند كل قول إلى صاحبه، وليس ثمة معان تضاف إلى ما سبق إلا معنى (الرجاء) في قوله "وقال أبو حنيفة: أرض مرصِدَة: مطرتْ وهي ترجي لأن تنبت، والرصد حينئذٍ: الرجاء، لأنها ترجى كما

(١) الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر بن أحمد (ت: ٥٣٨هـ) أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م. مج١، [أبب - غيي]، مادة: (رصد)، ص: ٣٥٦.

(٢) سورة الفجر، الآية/ ١٤.

(٣) كثير بن عبد الرحمن بن الأسود الخزاعي (ت: ١٠٥هـ) ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م. ص: ٢٨٠، وعدواء الدار: أي: بعدها.

(٤) الزمخشري، أساس البلاغة، (مصدر سابق)، مج١، ص: ٣٥٦-٣٥٧.

ترجى الحائل[١]" بالإضافة إلى وفرة الشواهد في هذا المعجم وتنوعها بين قرآن وسنة وكلام العرب وأشعارها أما أحمد الفيومي (ت: ٧٧٠هـ) صاحب (المصباح المنير) فقد صدر كلامه عن هذه المادة اللغوية بقوله: "الرَّصَدُ: الطريق، والجمع (أرصاد) مثل سَبَب وأسباب. ورَصَدْتُه رَصْدا من باب قتل، قعدت له على الطريق، والفاعل: راصد، وربما جمع على رَصَد، مثل خادم وخدم. والرَّصَدِيُّ: نسبة إلى الراصِد، وهو الذي يقعد على الطريق ينتظر الناس ليأخذ شيئاً من أموالهم ظلماً وعدوانا[٢]." وفي (المصباح المنير) أيضاً: "قعد فلان بالمَرْصَدِ وزانُ جعفر وبالمِرْصاد بالكسر، وبالمُرْصاد أيضاً، أي: بطريق الارتقاب والانتظار. وربك لك بالمِرْصاد، أي: مُرَاقِبُك فلا يخفى عليه شيء من أفعالك، ولا تفوته[٣]." وزاد الفيروز آبادي، (ت: ٨١٧هـ) في (القاموس المحيط) على معاني هذه المادة، كونها تأتي بمعنى: حلقة من صفر أو فضة في حمائل السيف، وعندها يطلق عليها: (الرُّصْدَةُ) بالضم، وكذلك كلمة (رُصَّد): قرية باليمن، وفرق بين: (الَّراصِدُ) و (الرَّصيد) و (الرَّصُود)، فالأول: الأسد، والثاني: السبع، والثالث: الناقة ترصد شرب غيرها لتشرب[٤].

(١) ابن منظور، أبو الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم بن علي بن أحمد الأنصاري، لسان العرب، قدم له: الشيخ عبد الله العلايلي، وأعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، (د.ت) ج١، [أ - ر]، مادة (رصد)، ص: ١١٧٣.

(٢) الفيومي، أحمد بن محمد بن علي المقري (ت: ٧٧٠هـ)، المصباح المنير، ج١، [أ ـ ص]، (د. ت) مادة: رصد، ص: ٢٢٨.

(٣) الفيومي، المصباح المنير، (مصدر سابق) ج١، ص: ٢٢٨.

(٤) انظر: الفيروز آبادي، أبو طاهر، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت: ٨١٧هـ) القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، مادة: (رصد)، ص: ٣٦١.

وفي ضوء الدلالات السابقة لمادة: (رصد) عند علماء اللغة تظهر العلاقة بين المعنى اللغوي الدال على (المراقبة) لأن الراصد للشيء هو: المراقب له عند أهل اللغة، والترصد الترقُّب ـ كما مر آنفا ـ وتظهر هذه العلاقة أكثر جلاء في ما نقله (الأزهري) عن الأصمعي والكسائي: "رصدت فلاناً أرصده: إذا ترقبتُه، و أرصدت له شيئاً أرصده: أعددتُ له(١)". لأن عملية (الإرصاد) تتم عند البلبغ بإعداد المعنى الذي يقود المتلقي للنص النثري، أو البيت الشعر، من خلال مراقبة تلك القرائن إلى معرفة الفاصلة في النثر، أو القافية في الشعر، ومعرفة الروي واحدة في تلك القرائن، ففي قول البحتري:

أحلت دمي من غير جرم وحرمت ... بلا سبب يوم اللقاء كلامي
فليس الذي حللتِهِ بمحلَّل ... وليس الذي حرَّمتِهِ بحرام(٢)

وهي قصيدة في مدح المتوكل العباسي ختمها بقوله:

حلفتُ بمن أدعوه ربّاً ومن له ... صلاتي ونسكي خالصا وصيامي
لقد حطْتَ دين الله خيرَ حياطةٍ ... وقمت بأمر الله خير قيام(٣)

ولو تأملت الأبيات السابقة لأدركت بعد البيت الأول والمعنى الذي تضمنه الشطر الأول في البيت الثاني لعلمت أن ليس هناك لفظ يصلح لإتمام عجز البيت الثاني إلا كلمة: (بحرام) وكذلك الحال بالنسبة لكلمتي: (وصيامي) و (قيام)، فإن

---

(١) انظر: الأزهري، تهذيب اللغة، (مصدر سابق)، ج١٢، ص: ١٣٦.

(٢) البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى، ديوان البحتري، شرحه وضبطه وقدم له: إيمان البقاعي، مؤسسة الأعلمي، بيروت ط١، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م، ج٢، ص: ٢٦٧. وبين البيت الأول والثاني بيتان يفصلان بينهما لاحاجة لذكرهما هنا.

(٣) المصدر السابق، ص: ٢٦٨.

المعنى الذي هيأه الشاعر في كل بيت منهما، يقودك لا محالة إلى إتمام البيت باللفظين المذكورين لا بغيرهما. وهذا الفن هو الذي قصده عبدالله بن المقفع (ت: ١٤٢هـ) دون ذكر تسمية له، وذلك فيما رواه عند الجاحظ في تناوله لتعريف البلاغة، ومن ذلك قوله: "وليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك، كما أن خير أبيات الشعر، البيت الذي إذا سمعت صدره، عرفت قافيته[(١)]".

الإرصاد في القرآن الكريم:

وقبل الانتقال إلى معالجة البلاغيين لفن (الإرصاد) يحسن بالدراسة أن تستأنس بدلالة هذه المادة اللغوية في كتاب الله العزيز، فقد وردت مادة (رصد) ست مرات في القرآن الكريم، مرتين في سورة (التوبة) ومرتين في سورة (الجن)، ومرة في كل من سورتي (النبأ) و (الفجر). ولنبدأ بقوله تعالى: ﴿ فَإِذَا ٱنسَلَخَ ٱلْأَشْهُرُ ٱلْحُرُمُ فَٱقْتُلُوا۟ ٱلْمُشْرِكِينَ حَيْثُ وَجَدتُّمُوهُمْ وَخُذُوهُمْ وَٱحْصُرُوهُمْ وَٱقْعُدُوا۟ لَهُمْ كُلَّ مَرْصَدٍ ﴾[(٢)]، قال الإمام الطبري في معنى هذه الآية الكريمة: ﴿وَٱقْعُدُوا۟ لَهُمْ كُلَّ مَرْصَدٍ ﴾، يقول: واقعدوا لهم بالطلب لقتلهم أو أسرهم، كل مرصد، يعني: كل طريق ومرقب، وهو مفعل، ومن قول القائل: رصدت فلانا أرصده رصدا، بمعنى: رَقَبْتُهُ[(٣)]". وظاهر من تأويل الإمام الطبري أن كلمة (مرصد) جاءت في الآية الكريمة بصيغة اسم المكان

(١) الجاحظ، أبو عثمان، عمرو بن بحر (ت: ٢٥٥هـ) (البيان والتبيين)، تحقيق" عبد السلام هارون، ط٤، ج١، دار الفكر، بيروت، (د.ت)، ص: ١١٦.

(٢) سورة التوبة، الآية/ ٥، وتمامها: ﴿ فَإِن تَابُوا۟ وَأَقَامُوا۟ ٱلصَّلَوٰةَ وَءَاتَوُا۟ ٱلزَّكَوٰةَ فَخَلُّوا۟ سَبِيلَهُمْ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴾.

(٣) الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت: ٢١٠هـ)، جامع البيان عن تأويل أي القرآن، مج٦، دار الفكر، بيروت، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م. ج١٠، ص: ٧٨.

الرصد، وهو الطريق الذي تتم فيه المراقبة كما يُصاغُ (مهبط) اسم مكان للفعل (هبط) و (مكتب) للمكان التي يتم فيه مزاولة الكتابة، من (كتب). وتلك واحدة من الدلالات التي ذكرها علماء اللغة في معاجمهم تسلك الكلمة، وفي قوله تعالى: ﴿وَٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُواْ مَسْجِدًا ضِرَارًا وَكُفْرًا وَتَفْرِيقًا بَيْنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ وَإِرْصَادًا لِّمَنْ حَارَبَ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥ مِن قَبْلُ﴾[1] أَوَّلَ المفسرون كلمة (إرصاد) في هذه الآية الكريمة بالانتظار والترقب، فقد ورد في (التفسير الميسَّر): "وإرصاد: لمن حارب الله ورسوله أي: أن المنافقين اتخذوا هذا المسجد للإساءة إلى المؤمنين، وترقبا وانتظارا لقدوم من ينظم إليهم من المحاربين لدين الإسلام[2]". وهو معنى أشار إليه اللغويون أيضاً ضمن المعاني التي يدل عليها هذا اللفظ.

ووردت في سورة (الجن) كلمة (رصدا) مرتين الأولى: بمعنى: مهيأة، والثانية: بمعنى: حافظاً وحارساً. ففي قوله تعالى: ﴿وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ فَمَن يَسْتَمِعِ ٱلْآنَ يَجِدْ لَهُۥ شِهَابًا رَّصَدًا﴾[3] جاء في تفسير ذلك: "﴿فَمَن يَسْتَمِعِ ٱلْآنَ﴾ أي: بعد نزول الإسلام يجد له نجوماً مهيأة لإحراقه[4]"، وفي قوله تعالى: ﴿إِلَّا مَنِ ٱرْتَضَىٰ مِن رَّسُولٍ فَإِنَّهُۥ يَسْلُكُ مِنۢ بَيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِۦ رَصَدًا﴾[5] ذكر الزمخشري في تفسيره ما نصه: "﴿وَمِنْ خَلْفِهِۦ رَصَدًا﴾ حفظة من الملائكة يحفظونه من الشياطين، يطردونهم عنه

(١) سورة التوبة، الآية/ ١٠٧، وتمامها: ﴿وَلَيَحْلِفُنَّ إِنْ أَرَدْنَآ إِلَّا ٱلْحُسْنَىٰ وَٱللَّهُ يَشْهَدُ إِنَّهُمْ لَكَٰذِبُونَ﴾.

(٢) طناطوي، محمد سعيد، التفسير الميسَّر، شركة نهضة مصر، القاهرة، ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م، ص: ١٦٦.

(٣) سورة الجن، الآية/ ٩.

(٤) طنطاوي، التفسير الميسر، (مرجع سابق)، ص: ٤٨٨.

(٥) سورة الجن، الآية/ ٢٧.

ويعصمونه من وساوسهم وتخاليطهم، حتى يبلغ ما أوحي به إليه. وعن الضحاك: ما بعث نبي إلا ومعه ملائكة يحرسونه من الشياطين أن يتشبهوا بصورة الملك[(١)]".

وجاء الحديث عن هذه الآية الكريمة عندما تناولها سيد قطب موضحاً المعنى المقصود منها قائلاً: "يحيط هؤلاء الرسل بالأرصاد والحراس من الحفظة، للحفظ وللرقابة، يحمونهم من وسوسة الشيطان ونزغه، ومن وسوسة النفس وتمنيتها، ومن الضعف البشري في أمر الرسالة، ومن النسيان أو الانحراف، ومن سائر ما يتعرض البشر من النقص والضعف، والتعبير الرهيب: ﴿ فَإِنَّهُۥ يَسْلُكُ مِنۢ بَيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِۦ رَصَدًا ﴾ يصور الرقابة الدائمة الكاملة للرسول، وهو يؤدي هذا الأمر العظيم[(٢)]".

وفي سورة (النبأ) في قوله تعالى: ﴿ إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا ﴾[(٣)] يفسر الفخر الرازي (المرصد) بقوله: "في المرصاد قولان: أحدهما: أن المرصاد اسم للمكان الذي يرصد فيه، كالمضمار اسم للمكان الذي يضمر فيه الخيل، والمنهاج اسم للمكان الذي ينهج فيه، وعلى هذا الوجه فيه احتمالان، أحدهما: أن خزنة جهنم يرصدون الكفار، والثاني: أن مجاز المؤمنين وممرهم كان على جهنم، لقوله: ﴿ وَإِن مِّنكُمْ إِلَّا وَارِدُهَا ﴾[(٤)] فخزنة الجنة يستقبلون المؤمنين عند جهنم، ويرصدونهم عندها،

---

(١) الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر، (ت: ٥٣٨هـ)، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، رتبه وضبطه وصححه: مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، ج٤، ص: ٦٣٣.

(٢) قطب، سيد، في ظلال القرآن، مج٦، دار العلم، جدة بالاتفاق مع دار الشروق، القاهرة، ط١٢، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م. ج٢٩، ص: ٣٧٣٨.

(٣) سورة النبأ، الآية/ ٢١.

(٤) سورة مريم، الآية/ ٧١، وتمامها: ﴿كَانَ عَلَىٰ رَبِّكَ حَتْمًا مَّقْضِيًّا ﴾.

وورد في (تفسير المراغي) معنى (المرصاد) في هذه الآية الكريمة ما نصه: "والمرصاد: هو المكان الذي يقوم فيه الرصد، والرَصَدُ: من يرصد الأمور: أي يترقبها ليقف على ما فيها من الخير والشر، ويطلق أيضاً على الحارس الذي يحرس ما يخشى عليه[1].". هذه هي المواضع الستة التي وردت فيها كلمة (الرصد) في القرآن الكريم، وقد استعان المفسرون في بيان دلالتها بالسياق الذي وردت فيه هذه الكلمة، ففسروها مرة بـ (الطريق) وذلك في سياق: (واقعدوا لهم كل مرصد)، ومرة بـ (الانتظار) في سياق: (وإرصادا لمن حارب الله ورسوله)، ومرة ثالثة بمعنى: (مهيأ) في سياق: (يجد له شهابا رصدا)، ورابعة بمعنى (حفظة) في سياق: (ومن خلفه رصدا). وفسروه في سياق: (إن جهنم كانت مرصادا) بالمكان الذي يتم فيه الرصد، أي: المراقبة، ومثله ما ورد في سياق: ﴿ إِنَّ رَبَّكَ لَبِٱلْمِرْصَادِ ﴾. ومن هذا الجانب يأتي الفرق بين استعمال هذه الكلمة منسجمة مع أخوات لها في التركيب، وبين استعمال بصفتها مصطلحاً علمياً، وإن اتكأت دلالة المصطلح على الدلالة التي يحملها هذا اللفظ في بعض تلك الاستعمالات وذلك ما ستوضحه الدراسة من خلال تناولها لهذا المصطلح عند البلاغيين.

الإرصاد عند البلاغيين:

صنف علماء البديع فن (الإرصاد) ضمن المحسنات المعنوية لأن مدار هذا الفن مبنيٌّ على إدراك المعنى للكلام السابق الذي يقود متلقيه إلى معرفة اللاحق من الكلام سواء كان نثراً، أو شعراً. وفي الشعر يدل أول الكلام على آخره فيعرف القافية قبل الوصول إليها، ويساعده في ذلك معرفة الروي، ومن أوضح شواهد (الإرصاد)

---

(١) المراغي، أحمد مصطفى، تفسير المراغي، مج١٠، ج٣٠، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م، ص: ١٤٣.

من الكتاب العزيز، قوله تعالى: ﴿وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ قَبْلَ طُلُوعِ ٱلشَّمْسِ وَقَبْلَ ٱلْغُرُوبِ﴾[١] ففي هذه الآية الكريمة تقدم قوله تعالى: (قَبْلَ طُلُوعِ الشَّمْسِ) ثم قال: (وقبل) وكانت نهاية الآية السابقة قوله تعالى: ﴿وَمَا مَسَّنَا مِن لُّغُوبٍ﴾[٢] كل ذلك يعين المتلقي على معرفة تتمة الآية قبل الوصول إلى نهايتها بمساعدة المعنى من جهة، ونهايتها الفاصلة السابقة من جهة أخرى. وجاء في حديث الخطيب القزويني عن (علم البديع) "وهو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة، وهذه الوجوه ضربان": ضرب يرجع إلى المعنى، وضرب يرجع إلى اللفظ، أما المعنوي، فمنه المطابقة... ومنه (الإرصاد) ويسمى التسهيم أيضاً. وهو أن يجعل قبل العجز من الفقرة، أو البيت ما يدل على العجز إذا عرف الرَّويّ[٣]". وقد حرص الباحثون البلاغيون من المتأخرين على تأكيد الفرق بين المحسنات المعنوية، والمحسنات اللفظية، "فالمحسنات المعنوية: هي ما يرجع الجمال فيها إلى المعنى والمحسنات اللفظية هي ما يرجع الجمال فيها إلى اللفظ[٤]".

وقد تناول عبد العزيز عتيق المحسنات البديعية في كتابه الخاص بـ(علم البديع) فقال: "والمحسنات البديعية ضربان: معنوي يرجع إلى تحسين المعنى أولاً

(١) سورة ق، الآية/ ٣٩، وبدايتها: ﴿فَٱصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ﴾.

(٢) سورة ق، الآية/ ٣٨. والآية بتمامها على النحو التالي: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِى سِتَّةِ أَيَّامٍ وَمَا مَسَّنَا مِن لُّغُوبٍ﴾.

(٣) القزويني، جلال الدين أبو عبد الله محمد بن سعد الدين، (ت: ٧٣٩هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص: ١٩٢ ـ ١٩٨.

(٤) عباس، فضل حسن، البلاغة: فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع) ضمن (سلسلة بلاغتنا ولغتنا) رقم (٢)، دار الفرقان، عمّان، الأردن، ط١، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م. ص: ٢٧٣.

وبالذات، وإن كان بعضها قد يفيد تحسين اللفظ أيضاً. وضرب لفظي، يرجع إلى تحسين اللفظ أصلاً، وإن تبع ذلك تحسين المعنى؛ لأن المعنى إن عُبر عنه بلفظ حسن استتبع ذلك زيادة في تحسين المعنى[١]". وعلى هذا الأساس، فإن (الإرصاد) بصفته محسنا معنويا، يكون المعنى فيه مرجع الجمال والحسن في الكلام، وقد يجمع الكلام إلى ذلك الحسن المعنوي جمالاً لفظياً - أحياناً - وستوضح الدراسة ذلك لاحقاً.

ولعل أول إشارة إلى فن (الإرصاد)، وإن وردت دون تسمية المصطلح، تعود إلى قبيل منتصف القرن الثاني الهجري عندما وصف عبد الله بن المقفع (ت: ١٤٢هـ) الشعر الجيد في قوله: "خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته[٢]". وهذا الوصف للشعر الجيد ذكره (ابن قتيبة) أيضاً (ت: ٢٧٦هـ) في وصفه للشعر المطبوع، عندما تحدث عن المطبوع من الشعراء فقال: "والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة[٣]". وفي قول (أبي العباس المبرد) (ت: ٢٨٥هـ) في وصفه للشعر الجيد الحسن: "فالكلام مشتق بعضه من بعض مبيَّن بعضه بعضا" إشارة واضحة إلى هذا الفن ـ دون تسميه ـ وتتضح هذه الإشارة إذا عرفنا أن الأبيات التي علق عليها بهذا الكلام يظهر فيها فن (الإرصاد) جلياً، وربما زاد حسنها إذا عرفت قصتها، وهي كما وردت في كتاب (الكامل) على النحو التالي:

(١) عتيق، عبد العزيز، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م. ص: ٧٦.

(٢) الجاحظ، البيان والتبيين، (مصدر سابق)، ج١، ص: ١١٦. وقد تمت الإشارة إلى ذلك في هذه الدراسة آنفاً.

(٣) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت: ٢٧٦هـ)، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، ص: ٤١.

"ومما يُستَحْسَنُ ويُستجاد قول أعرابي من بني سعد بن زيد مَنَاة بن تميم وكان مُمَلَّكاً فنزل به أضياف فقام إلى الرحى فطحن لهم فمرتْ به زوجته في نسوة، فقالت لهنَّ: أهذا بعلي؟ فأعْلِمَ بذلك فقال:...

تَقُـولُ وصـكَّتْ صـدْرَهَا بيمينها أبعـليَ هـذا بـالَّرحى المُتَقَـاعِسُ
فقُلْـتُ لهـا لا تعجبـيْ وتَبَيَّنـيْ بلائـيْ إذا التَفَّـتْ علـيَّ الفـوارسُ
أَلَـسْتُ أردُّ القِـرْنَ يَرْكـبُ رَدْعَـهُ وفيـه سـنانٌ ذو غِـرارَين يـابَسُ
إذا هـابَ أقـوامُ تجـشَّمْتُ هـولَ ما يَهـابُ حُمَيَّـاه الألَـدُّ المُـداَعِسُ
لَعَمْـرُ أبيـكِ الخـير إني لخـادمُ لـضيفيْ وإنّي إنْ رَكبْـتُ لفـارسُ(١)

ويستطيع القارئ لهذه الأبيات بعد أول بيت عند معرفته للروي أن يصل إلى القافية في البيت الثاني بمساندة المعنى والحال نفسه مع البيت الأخير؛ لأن الكلام - هنا - مشتق بعضه من بعض ومبين بعضه بعضا على حد قول المبرد. وفي كتابه (عيار الشعر) في حديث ابن طباطبا العلوي (ت: ٣٢٢هـ)، عن (أدوات الشعر) التي جاء منها: "إيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ، حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة(٢)" قال ابن طباطبا بعد أن حذر في استعمال الأوصاف

(١) المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، (ت: ٢٨٥هـ)، الكامل في اللغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م. ص: ٢٢-٢٣. والمتقاعس: من يخرج صدره ويدخل ظهره، والقرن يركب ردعه: أي سهمه، يقال: ارتدع السهم إذا رجع النصل متأخرا في النسخ، والغرار: معناه ـ هنا ـ الحد. والحميا: إنما هي صدمة الشيء؟ يقال: صدمته حميًّا الكأس، والألد: شديد الخصومة، والمداعس: المطاعن.

(٢) ابن طباطبا العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد (ت: ٣٢٢هـ)، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز المانع، دار العلوم، الرياض، السعودية، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م. ص: ٠٦.

البعيدة، والعبارات الغثة لكي لا يكون الشعر عندئذ ملفقا مرقوعا، قال: "بل يكون كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم، والعقد المنظم، والرياض الزاهرة، فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذُّ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه[١]".

فلو تأملت قوله في هذا النص: (تسابق معانيه ألفاظه) وقوله: (تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه) لظهرت لك إشارة منه إلى فن (الإرصاد) الذي عُرف فيما بعد وجُعل مصطلحا على هذه الصفة إذا توافرت في شعر، أو نثر. وربما كان مصطلح (التوشيح) أول المصطلحات المستعملة للدلالة على هذا الفن، فقد ورد في (نقد الشعر) لقدامه بن جعفر (ت: ٣٣٧هـ)، في غضون حديثه عن: (نعت ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت) قال: "أن تكون القافية، معلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملائمة لما مرَّ فيه. فمن أنواع ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت: التواشيح[٢]" ثم ذكر تعريفا لهذا المصطلح فقال: "وهو أن يكون أول البيت شاهدا بقافيته، ومعناه متعلقا به، حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها، إذا سمع أول البيت عرف آخره، وبانت له قافيته[٣]". ويظهر من تعريف قدامة للتواشيح اختصاصه بالشعر إذ لم ترد إشارة في التعريف تفيد بشموله النثر إلى جانب الشعر، كما يبدو أنه خاص عنده بمعرفة القافية، وتؤكد شواهده الأربعة التي ساقها

(١) المصدر السابق، ص: ٧.

(٢) قدامة بن جعفر، أبو الفرج، قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد، (ت: ٣٣٧هـ)، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، (د.ت)، ص: ١٦٧-١٦٨.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٦٨.

للتوشيح على هذا الاتجاه[١]. أما محمد بن الحسن الحاتمي (ت: ٣٨٨هـ) فقد استعمل مصطلح (التسهيم[٢]) وأفرد له حديثاً في كتابه (حلية المحاضرة) تحت عنوان: (أحسن ما قيل في التسهيم). قال فيه: "قلت لعلي بن هارون المنجم[٣]: ما رأيت أعلم بصناعة الشعر منك، فما التسهيم؟ فقال: وهذا لقب اخترعناه نحن. قلت: وما كيفيته؟ فأجابني بجواب لم يبرزه في عبارة يحكيها: إن صفة الشعر المسهم أن يسبق المستمع إلى قوافيه، قبل أن ينتهي إليها راويه. والشطر الأول يستخرج الشطر الأخير من قبل أن يسمعه. قال: وأحسن ما قيل في ذلك قول جنوب أخت عمرو ذي الكلب[٤] ترثي أخاها عمرا:

وأقسمتُ يا عمرو لو نبَّهاَ كَ إذا نبهَّاَ منك داءً عُضالا

إذاً نبهَّاَ لَيْثَ عِرِّيْسَةٍ مُفِيتاً مُفِيدا نفوساً ومالا

---

(١) انظر تلك الشواهد في (نقد الشعر) ـ المصدر السابق ـ، ص: ١٦٨-١٦٩.

(٢) التسهيم: مأخوذ من الثوب المسهم، وهو الذي يدل أحد سهامه على الآخر الذي قبله لكون لونه يقتضي أن يليه لون مخصوص به لمجاورة اللون الذي قبله (انظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ـ مصدر سابق ـ ص: ٥٨).

(٣) هو: علي بن هارون بن علي بن يحي، أبو الحسن، من آل المنجم، راوية للشعر، من ندماء الخلفاء، مولده سنة ٢٧٦هـ. ببغداد، وتوفي فيها سنة ٣٥٢هـ. عاش حياته في العصر العباسي الأول، وله عدد من الكتب منها: (شهر رمضان) ألفه للراضي العباسي، و (الرد على الخليل) في العروض، و (النوروز والمهرجان) و (الفرق بين إبراهيم بن المهدي وإسحاق الموصلي في الغناء) [انظر: الأعلام، للزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ١٩٨٩م. مج٥، ص: ٣٠].

(٤) جنوب: شاعرة من بين هذيل لها أشعار في كتاب: (أشعار هذيل)، والأبيات المذكورة وردت في: (ديوان الهذليين)، [طبعة الدار القومي]، ج٣، ص: ١٢١-١٢٣.

وَخَـــرْقٍ تَجَـــاوزْتَ مَجْهُولَـــه بوَجْنـــاءَ حَـــرْفٍ تـــشكى الكـــلالا
فكنـــت النهَّـــارَ بِـــهِ شَمْـــسُهُ وكُنْـــتَ دجـــى الليـــل فيـــه الهـــلالا[1]

وبعد ذكر هذه الأبيات يعلق الحاتمي عليها بقوله: "فانظر إلى ديباجة هذا الكلام ما أصفاها، وإلى تقسيماته ما أوفاها، وانظر إلى قولها: (مفيتا مفيدا) ووصفها إياه بالشمس والنهار، والهلال في الليل، تجد المطمع الممتنع، والقريب البعيد[2]." ولعل في النص ما يفيد بأن مصطلح (التسهيم) من وضع ابن المنجم، وقد أشار النص إلى ذلك بوضوح في نقل الحاتمي عن ابن المنجم قوله: "وهذا لقب اخترعناه نحن". وفي (معجم البلاغة العربية)، يقول بدوي طبانة في حديثه عن (التسهيم): "وقيل إن الذي سماه "التسهيم" علي بن هارون المنجم[3]".

ولم يرق إطلاق مصطلح (التوشيح) على هذا الفن البديعي لأبي هلال العسكري (ت: ٣٩٥هـ) وسماه (التبيين). وتناول العسكري هذا المصطلح بتسميته الأولى (التوشيح) وخصص للحديث عنه فصلاً خاصاً في كتاب (الصناعتين) هو الفصل السابع عشر من الباب التاسع، وبدأ بالإشارة إلى عدم ملاءمة هذه التسمية فقال: "سُمي هذا النوع (التوشيح)، وهذه التسمية غير لازمة بهذا المعنى، ولو سُمي

---

(١) العضال: الشديد المعجز، وداء عضال، أي: لا طب له، والعريسة: شجرة ملتفة يأوي إليها الأسد، ومغيت: مهلك النفوس والمال، والخرق: الفقر أو المفازة الواسعة البعيدة تنخرق فيها الرياح، والوجناء: الشديدة أو العظيمة الوجنتين.

(٢) الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر، حلية المحاضرة، تحقيق: هلال ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٨م. ص: ٥١.

(٣) طبانة، بدوي، معجم العربية، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، ص: ٣٥١.

(تبييناً) لكان أقرب، وهو أن يكون مبتدأ الكلام يُنبئ عن مقطعه، وأوله بخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعراً، أو عزفت رواية، ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه، قبل بلوغ السماع إليه[(١)]".

وبعد هذا التعريف الذي شمل به الكلام إلى جانب الشعر، ولم يجعله خاصاً بالشعر وحده - كما فعل قدامة بن جعفر قبله - بدأ شواهده عليه بآيات من الذكر الحكيم. وفي وصف العسكري لما يتركه هذا الفن من حسن وجمال في الكلام يظهر جلياً إعجابه بهذا الفن، اقرأ له قوله: "وخير الشعر ما تسابق صدوره وأعجازه، ومعانيه وألفاظه، فتراه سلساً في النظام، جارياً على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر، كأنه سبيكة مفرغة، أو شيءُ منمنم، أو عقد منظم، من جوهر متشاكل، متمكن القوافي غير قلقة، وثابتة غير مرجة، ألفاظه متطابقة، وقوافيه متوافقة، ومعانيه متعادلة، كل شيء منه موضوع في موضعه، وواقع في موقعه، فإذا نُقض بناؤه، وحُلَّ نظامه، وجُعل نثرا، لم يذهب حسنه، ولم تبطل جودته في معناه ولفظه، فيصلح نصه لبناء متسأنف، وجوهره لنظام مستقبل[(٢)]".

ومن خلال هذا العرض لهذا الفن البديعي من أبي هلال العسكري ينكشف عدد من الأمور، أهمها ما يلي:

١- التعبير عن هذا الفن البديعي بمصطلح (التوشيح) ليس ملائما له تمام الملاءمة، ولعل ذلك راجع إلى سببين: الأول: أن الأصل في (التوشيح) مأخوذ من (الوشاح) وهو ما يكون من الحلي على الكشح زائدا عليه، وعلى هذا الأساس،

---

(١) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، (ت: ٣٩٥هـ)، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، ص: ٤٢٥.

(٢) المصدر السابق، ص: ٤٢٥.

جعل صاحب (الطراز) مصطلح (التوشيح) خاصاً بالقصيدة التي يبنيها الشاعر على بحرين من البحور الشعرية، فقال: "اعلم أن هذا النوع إنما لقب بـ(التوشيح)؛ لأن معناه أن يبني الشاعر قصيدته على بحرين من البحور الشعرية، فإذا وقف على القافية الأولى فهو شعر كامل مستقيم، وإذا وقف على الثانية كان بحراً آخر، وكان أيضاً شعراً مستقيماً من بحر آخر، فلما كان ما يضاف إلى القافية الأولى زائداً على الثانية سمي توشيحا[١]." وذكر لذلك عدداً من الشواهد الشعرية اتصفت بهذه الصفة، ومن تلك الشواهد التي ساقها قول الأخطل التغلبي:

وَإذاَ الرِّيـاحُ مـعَ العَـشيِّ تناَوَحَـتْ   هَـدَجَ الرَّئـالِ تكُـبهُّنَّ شـمالا
أَلْفَيتَنَـا نُقْـري العَبِـيطَ لـضيفنا   قبـل العيـالِ ونقْتُـلُ الأبطـالا[٢]

وقد ذكر هذان البيتان برواية مختلفة ـ وإن كان المعنى متقاربا ـ وبخاصة الشطر الأول من كل بيت وذلك على النحو التالي:

ولقدْ عَلِمتِ إذا العشارُ تَروَحَتْ   هَدَجَ الرَّئالِ تكُبهُّنَّ شمالا
أَنَّا نُعجِّلُ بالعبيط لضيفنا   قبل العِيالِ ونضربُ الأَبطْالا[٣]

(١) العلوي، يحي بن حمزة بن علي (ت: ٧٤٩هـ)، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، ج٣، ص: ٧٠.

(٢) المصدر السابق، ص: ٧١.

(٣) اليوسف، إسماعيل الأخطل: شرح ديوانه ونبذة عن حياته، ضمن (سلسلة شعراء العرب) رقم (٥)، دار الكتاب العربي، سوريا، دمشق، (د.ت)، ص: ٢٢. والعشار من الإبل: التي أتت عليها عشرة أشهر من ملقحها، وتروَّحت: أي: ذهبت في الرواح، والرئال: أولاد النعام، والهدج: عدو متقارب، والعبيط: اللحم الطري غير النضيج، وعلى هذه الرواية ورد البيتان في الديوان.

والشاهد في البيتين، على اختلاف روايتهما واحد، وهو إمكانية الاستغناء عن آخر كلمتين من كل بيت ليصبح البيتان من بحر آخر مختلف عن البحر الذي هما عليه حالياً، ويصير البيتان الجديدان هكذا:

ولَقَــــد عَلِمـــــتِ إذا العِــــشا رُ تروحَّــــــتْ هـــــدجَ الرئــــالِ

أنـــــا نعجَّــــــل بالعبيـــــــ طِ لــــــضيفنا قبــــل العيــــالِ

والثاني: عدم توافر (الزيادة) المرتبطة بمفهوم (التوشيح) في هذا الفن، فهو ـ كما وصفه العسكري ـ: "ألفاظه متطابقة، وقوافيه متوافقة، ومعانيه متعادلة، كل شيء منه موضوع في موضعه، وواقع في موقعه".

٢- ملاءمة مصطلح (التبيين) لهذا الفن، واختيار العسكري لهذه التسمية مبنية على كون المعاني التي يتضمنها الكلام، أو بيت الشعر تقوم بمهمة تبيين آخره قبل أن يصل المتلقي إلى الفاصلة في النثر، أو إلى القافية في الشعر. ففي الدعاء – على سبيل المثال – لو قلت: يا من يجيب دعاء من دعاه، ولا يقطع رجاء من رجاه، فإنك لا يمكن أن تلتفت إلى كملة غير كلمة (رجاه) بعد إدراكك للمعنى، وبناء الفاصلة السابقة، وهكذا يُبيَّن لك المعنى آخر الكلام حتى لو لم ينطق به المتكلم.

٣- استعمال مصطلح (التبيين) الذي اقترحه العسكري، لا يجزم بأنه أكثر المصطلحات دقة في ملاءمته لهذا الفن، والدليل على ذلك قوله: "لو سُميَّ تبيينا لكان أقرب" وهذا يعني، أن تسميته بالتبيين ألوى من تسميته بالتوشيح، وذلك لا يعني – بالضرورة– أنه أدق التسميات.

٤- لهذا الفن مكانة خاصة عند العسكري، وتظهر هذه المكانة الرفيعة في وصفه لهذا الفن بالسلاسة في النظم، وبعدم التنافر، وبتشبيهه له بالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم، والعقد المنظم، والجوهر المتشاكل، هذا بالإضافة إلى أنه استهل أمثلته من

أبلغ كلام عرفته العربية وأفصح ما فخرت به لغة الضاد، ألا وهو القرآن الكريم، ليؤكد على ما يتركه هذا الفن البديع من حسن وجمال في الكلام.

وقد سبق العسكري - كما مر آنفا - ابن طباطبا العلوي إلى وصف الكلام الذي يأتي بهذه الكيفية بـ (السبيكة المفرغة والوشي المنمنم، والعقد المنظم)، ولعله اطلع على كتابه (عيار الشعر) وتأثر به.

ويظهر أن دلالة أول الكلام على آخره، وارتباط آخره بأوله من صفات الكلام الحسن المحمود، ويعده أشهر الكُتَّاب علامة على جودة القول وحسن الخطاب وقد وردت نُتَفٌ متناثرة في كتب الأدب تشير إلى ذلك، وليس هنا مكان رصدها؛ لأن الأديب صاحب الذائقة لا يتردد في وصف الكلام، أو الشعر الذي يأتي على هذه الشاكلة بالحُسْن، أو الجمال. وقد امتدح بديع الزمان الهمذاني[١]، كتاباً وصل إليه فأجاب صاحبه قائلاً: "أما الكتاب فلفظه فسيح، ومعناه فصيح، وأوله بآخره رهين، وآخره لأوله قرين، وبينهما ماء معين وحور عين[٢]".

وقد أفرد ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق الأزدي (ت: ٤٥٦هـ) في الجزء الثاني من كتابه: (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده) باباً خاصاً

---

(١) هو: أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى الهمذاني، إمام في الكتابة، وقد أخذ الحريري أسلوب مقاماته وكان شاعراً أيضاً، ولكن مكانته ناثرا أعلى منه شاعراً، كان قوي الحافظة، يضرب به المثل في الحفظ، وكان مقرباً من ملوك وأمراء عصره، عاش أربعين سنة بين عامي: (٣٥٨هـ - ٣٩٨هـ)، الأعلام للزركلي - مصدر سابق، مج١، ص: ١١٥.

(٢) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، (ت: ٤٢٩هـ)، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، دار الباز، مكة المكرمة، السعودية، (طباعة: دار الكتب العلمية)، ط١، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م، ج٤، ص: ٢٦٥.

لـ (التسهيم) قال فيه: "وسر الصنعة في هذا الباب أن يكون معنى البيت مقتفياً قافيته، وشاهداً بها، ودالا عليها كالذي اختاره قدامة للراعي، وهو قوله:

وإنْ وُزِنَ الحَصَى فوزنتُ قومي وجدتُ حصى ضريبتهمْ رزينا[1]

ومعنى البيت يقود إلى القافية إذا عُلِم الروي للقصيدة. والجديد في طرح ابن رشيق القيرواني تقسيم (التسهيم) إلى ثلاثة أنواع يشبه المقابلة، ونوع يشبه التصدير، وثالث وهو أفضلها جميعاً: ما دلت فيه القافية على نفسها بالمعنى وحده، كما هو الحال في بيت الراعي[2] آنف الذكر.

وقد ذكر ابن رشيق أبيات جنوب أخت عمرو ذي الكلب التي سبق ذكرها عند قدامة للنوع الأول الذي يشبه المقابلة وذلك في قولها:

فكنت النهار به شمسه وكنت دجى الليل فيه الهلالا

يقول ابن رشيق: "لما ذكرت النهار جعلته شمسا، ولما ذكرت الليل جعلته هلالا لمكان القافية، ولو كانت رائية لجعلته قمرا[3]".

(١) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت: ٤٥٦هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م، ج٢، ص: ٣٢. والحصى: جمع الحصاة: أي العقل والرأي، والضريبة: الطبيعة والسجية، والرزين: أصيل الرأي.

(٢) الراعي: هو عبيد بن حصين بن معاوية بن جندل النميري، من فحول الشعراء، ذكره ابن سلام في الطبعة الأولى من الشعراء الإسلاميين وسمي الراعي: لكثرة وصفه بالإبل، عاصر جريراً والفرزدق وكانت وفاته عام ٩٠هـ، [الأعلام للزركلي، معجم ٤، ص: ١٨٨-١٨٩.].

(٣) عباس بن مرداس: هو أبو الهيثم بن أبي عامر السلمي، أمه الخنساء الشاعرة، شاعر وفارس، من سادات قومه، أدرك الجاهلية والإسلام، وأسلم قبيل فتح مكة، وكان من المؤلفة قلوبهم، وهو ممن ذم الخمر في الجاهلية، مات في خلافة عمر عام ١٨هـ تقريباً [أنظر: الزركلي، الأعلام، ـ مصدر سابق ـ مج ٣، ص: ٢٦٧.].

وذكر للنوع الذي يشبه التصدير ـ وهو ما يسميه المتأخرون (رد العجز على الصدر) ـ قول عباس بن مرداس:

هُـمُ سَـوَّدُوا هُجنْـا وكـلُّ قبيلـةٍ   يُبـيِّنُ عـن أحـسابِها مَـنْ يَـسُودُها

وقول نصيب الأكبر مولى بني مروان[1]:

وقَــدْ أيْقَنْــتُ أَنْ ســتبينُ لــيلى   وتُحْجَــبُ عنْــكَ إنْ نَفَــعَ اليقــينُ

ثم علق على تلك الشواهد بقوله: "وإن تأملت قوافي ما هذه سبيله، لم تجد له من لطف الموقع ما لقافية الراعي، وإنما اختير هذا النوع على ما ناسب المقابلة والتصدير؛ لأن كل واحد منهما مدلول عليه من جهة اللفظ، إما بالترتيب، وإما باشتراك المجانسة، والقافية في بيت الراعي دالة على نفسها بالمعنى وحده، فصار استخراجها أعجب وأغرب، وتمكنها أشد وآكد[2]."

وعلى الرغم من ثناء ابن رشيق على النوع الدال على القافية بالمعنى وحده، إلا أنه ذكر شواهد عدها من جيد التسهيم، وهي من النوع الذي يشبه المقابلة، ويمكن الاكتفاء بذكر واحد من تلك الشواهد، يقول: "ومن جيد التسهيم قول بعضهم:

لو أَنَّني أعطيـتُ مـنْ دهـرِيْ المُنـى   ومـا كـلُّ مـنْ يُعطـي المُنـىَ بمُـسَدَّد

لقلـتُ لأيـام مـضينَ: ألاَ ارجعـي   وقلـتُ لأيـامٍ أتَـيْنَ: ألاَ ابعـدي[3]

(١) هو: أبو محجن، نصيب بن رباح مولى عبد العزيز بن مروان، شاعر فحل، مقدم في النسيب والمدائح، وكان عبداً أسود من سكان البادية، وأنشد أبياتاً بين يدي عبد العزيز بن مروان فاشتراه وأعتقه مات سنة: ١١١هـ، تقريباً. [الزركلي، مج٨، ص: ٣١ – ٣٢].

(٢) ابن رشيق، العمدة ـ مصدر سابق ـ ج٢، ص: ٣٢.

(٣) المصدر السابق، ج٢، ص: ٣٤.

وقد ختم ابن رشيق (باب التسهيم) ببيان سبب التسمية لمصطلح (التسهيم) والمصطلحات المرادفة له التي أشار إليها في استهلاله الحديث في هذا الباب حين قال: "وقدامة يسميه (التوشيح)... وأما ابن وسميع فسماه (المُطمِع)(١)". وقد بين سبب تسميته هذا المصطلح بـ (التوشيح) و (المُطَمِع)، فقال عن التسهيم: "وما أظن هذه التسمية إلا من تسهيم البرود، وهو أن ترى ترتيب الألوان، فتعلم إذا أتى أحدها ما يكون بعده(٢).". أما مصطلح (التوشيح) فقد بين سبب تسميته بذلك فقال: "وأما تسميته توشيحا فمن تعطف أثناء الوشاح بعضها على بعض وجمع طرفيه، ويمكن أن يكون من وشاح اللؤلؤ والخرز، وله فواصل معروفة الأماكن، فلعلهم شبهوا هذا به، ولا شك أن الموشحات من ترسيل البديع وغيره إنما هي من هذا(٣)." ثم أضاف ابن رشيق قائلاً: "[إنَّه] التوشيج بالجيم، فإن صح ذلك فإنما يجيء من (وشجت العروق) إذا اشتبكت، فكأن الشاعر شبك بعض الكلام ببعض(٤)." وعن تسميته ابن وكيع له بـ (المُطَمِع) قال: "فأما تسميته (المطمع) فذلك لما فيه من سهولة الظاهر وقلة التكلف، فإذا حُووِلَ امتنع وبَعُدَ مَرامُهُ.(٥)".

وعدَّ ابن سنان الخفاجي أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلي المتوفى سنة ٤٦٦هـ فن (التسهيم) من النعوت المحمودة في الشعر وقال بأن الشعر الجيد، أو أكثره مبنيٌّ على ذلك، ففي تعليقه على بيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

---

(١) المكان نفسه.

(٢) المكان نفسه.

(٣) المكان نفسه.

(٤) المكان نفسه.

(٥) المكان نفسه.

فـــإنْ تكتمـــوا الـــداءَ لا نُخفِـــهِ وإنْ تقـــصدوا الـــذمَّ لا نقـــصدِ

يقول ابن سنان: "فإن كل لفظة تقتضي ما بعدها، فهذا هو الكلام الذي يدل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض، وإذا أنشدت صدر البيت، علمت ما يأتي من عجزه، فالشعر الجيد، أو أكثره على هذا مبنيّ[١]". ثم ذكر أن دلالة بعض الكلام على بعض حتى يمكن استخراج قوافيه إن كان شعرا، ويكون بعض البيت شاهدا لبعض، فهو من النعوت المحمودة[٢]، ولكن أغلب الشواهد التي أوردها ابن سنان للتسهيم، كانت من النوع الذي يشبه التصدير (رد العجز على الصدر). وتأمل قوله وأمثلته التالية: يقول: "وبعض الناس يسمي هذا الفن من الشعر (التوشيح)، وبعضهم يسميه: (التسهيم)، ومثاله قول الشاعر:

عجِبتُ لـسعيِ الـدَّهرِ بيني وبَيْنَهـا فلـمَّاَ انْقـضى مـا بيننَـا سـكَنَ الـدّهرُ

وقول عمرو:

وكنــتَ سـناما في فـزارة تامكـا وفي كـــل حـــيَّ ذروةٌ وســـنامُ

وقوله أيضاً:

إذا لم تـــستطعْ شـــيئا فَدَعْـــهُ وجـــاوزْهُ إلى مـــا تـــستطيعُ[٣]"

---

(١) ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد (ت: ٤٦٦هـ)، سرُّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م/ ١٤٠٢هـ، ص: ١٥٩.

(٢) انظر: ابن سنان، سر الفصاحة، (المصدر السابق)، ص: ١٦٠.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٦٠.

والشاهد الأول: لأبي صخر الهذلي، وهو: عبد الله بن سلمة السهمي، من بني هذيل بن مدركة، شاعر أموي فصيح، كان مواليا لبني مروان، متعصباً لهم، وله مدائح في عبد الملك وأخيه عبد العزيز، توفي سنة ٨٠هـ. [انظر: الزركلي، الأعلام، مج٤، ص: ٩٠ – ٩١].

ويعقب على هذه الشواهد وشاهدين آخرين بعدها بقوله: "لأن هذه الأبيات كلها إذا سمع الإنسان صدورها، وكان قد عرف الروي المقصود فيها، عرف الكلمة التي تكون قافية قبل الوصول إليها، وأمثال هذا كثير[١]." والشواهد الثلاثة المذكورة لا تحتاج إلى بيان مشابهتها بالتصدير (رد العجز على الصدر). فكلمة (الدهر) التي وردت آخر الشاهد الأول مذكورة في حشو صدره، وكذلك كلمة (سنام) في الشاهد الثاني، وكلمة (تستطيع) في الثالث. بل، يمكن أن تصنف هذه الشواهد الثلاثة ضمن شواهد (رد العجز على الصدر) في الدرس البلاغي.

وتداخل فن (التصدير) مع فن (الإرصاد) وارد في الأمثلة التي يذكرها البلاغيون، لأن للمعنى دوراً كبيراً في معرفة الروي، ومعرفة القافية قبل الوصول إليها. ويعي ابن سنان في بيانه لمصطلح التوشيح، أو (التسهيم) المقصود به تماماً، ولذا، فإنك تجد في شواهده ما يدلك على وعيه لما يقصد البلاغيون قبله بفن (التسهيم) كما هو ظاهر من الشاهد الذي ذكره للبحتري، وهو قوله:

أبكَّـيْكُما دَمْعَـا وَلَـو أنِّي عَـلَى ... قـدْرِ الجـوَىَ أبْكـي بكَيـتُكُماَ دَمَـا[٢]

ففي هذا الشاهد يقودك المعنى إلى القافية؛ لأنك عرفت روي القصيدة التي

والشاهد الثاني والثالث: كلاهما لعمرو بن معد يكرب الزبيدي، من بلدة (زبيد) باليمن، وهو فارس مشهور، أسلم مع قومه، وشهد اليرموك وذهبت فيه إحدى عينيه، وشهد القادسية، له شعر جيد، توفي بالقرب من الري عام ٢١هـ. [الزركلي، الأعلام، مج٥، ص: ٨٦].

(١) ابن سنان، سر الفصاحة ـ مصدر سابق ـ، ص: ١٦١.

(٢) البيت في ديوان البحتري، ج٢، بشرح إيمان البقاعي، مؤسسة النور، بيروت، ط١، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م، ص: ٢٤٢، من قصيدة مطلعها:

أَمُحَلَّتَـيْ سُـلمى بكاظمـةَ اسْـلَما ... وتعلَـمَّا أن الجـوى مـا هجـتما

منها البيت المذكور، وهذا هو فن (التسهيم)، أو فن (الإرصاد) كما سماه البلاغيون المتأخرون.

وذهب البغدادي، أبو طاهر محمد بن حيدر المتوفي سنة ٥١٧هـ في كتابه: (قانون البلاغة في نقد النثر والشعر) في بيانه لمصطلح التسهيم إلى أبعد من كونه معنى يقود إلى معرفة القافية قبل الوصول إليها، أو معرفة الفاصلة لدلالة الكلام عليها، فقال في تعريفه: "وأما التسهيم، فهو أن يصوغ الشاعر ألفاظه مستوية الأقسام، معتدلة النظام، لا يزيد جزء على جزء، تقتضي كل كلمة أختها، وكل لفظة شكلها، فإذا كان الشعر على هذه الصيغة، سبق السامع إلى قوافيه، قبل أن ينتهي إليها راويه، حتى لو سمع سامع الشطر الأول، استخرج الشطر الآخر، من غير أن يكون قد سمعه، كقول البحتري: (فإذا حاربوا أذلوا عزيزا) يقتضي أن يكون تمامه: (وإذا سالموا أعزوا ذليلا) وقوله:

أحلت دمي من غير جرم وحرَّمت بلا سبب يوم اللقاء كلامي

(فليس الذي حللتِه بمحلل) يجب أن يكون تمامه: (وليس الذي حرَّمتِهِ بحرام)[1]".

وختم حديثه عن (التسهيم) بقوله: "واشتقاق التسهيم من البُرْد المسهم الذي لا يتفاوت ولا يختلف، وقد يسمى التوشيح أيضا[2]".

والظاهر من نص البغدادي، أنه يرى في (التسهيم) فنّاً يمتاز على كثير من فنون البديع حيث يتوافر في ألفاظ الشاعر، أو الناثر تساوي الأقسام، واعتدال النظام،

---

(١) البغدادي، أبو طاهر محمد بن حيدر (ت: ٥١٧هـ)، قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، تحقيق: محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م، ص: ١٠١.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٠٢.

وتكافؤ الأجزاء، وتشاكل الألفاظ مع أخواتها، ويتضافر جميع ذلك في استخراج الشطر الآخر للبيت قبل سماعه، وليس الوصول إلى القافية فقط الدلالة الروي عليها بعد معرفته.

واقتصر (التسهيم) عند أسامة بن منقذ (ت: ٥٨٤هـ) على معرفة القافية لدلالة الكلام السابق عليها، وقد عقد ابن منقذ بابا خاصا للتسهيم في كتابه: (البديع في نقد الشعر) ذكر له سبعة شواهد، واستهل الباب بقوله: "اعلم أن التسهيم هو أن تعلم القافية لما يدل عليه الكلام في أول البيت، مثل قول أبي حيَّة:

إذا مـا تقـاضىَ المـرءَ يـومٌ وليلةٌ ... تقاضـاه شيء لا يمـلُّ التَّقاضـياَ

ومثله:

فلـيس الـذي حللتـه بمحلَّـل ... ولـيس الـذي حرمتِـه [بمحـرَّم][(١)]

والشاهد الثاني للبحتري، وصحة الروي (بحرام) وليس الذي ورد في الكتاب، ذكر هذا الشاهد كثيرا في هذا البحث وليس (التسهيم) مرادفا للتوشيح عند ابن منقذ، فقد عقد في كتابه بابا للتوشيح، فقال فيه: "اعلم أن التوشيح هو أن تريد الشيء فتعبر عنه عبارة حسنة، وإن كانت أطول منه، كقول ابن المعتز:

---

(١) أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، ومراجعة: إبراهيم مصطفى، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٣٨٠هـ/ ١٩٦٠م، ص: ١٢٧.
وأبو حية: هو أبو حية النميري، الهيثم بن الربيع بن زرارة من بني نمير بن عامر، شاعر مجيد، وراجز فصيح من أهل البصرة ومن مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية وقد مدح خلفاء عصره مات في آخر خلافة المنصور سنة ١٥٨هـ. وقيل مات سنة ١٨٣هـ. [الأعلام، للزركلي، مج٨، ص: ١٠٣ – ١٠٤].

آذَ رْيُـــــونٌ أتــــاكَ في طــــبقه ... كالمـــــسكِ في ريحِـــــهِ وفي عَبَقِـــــهْ
قدْ نفـضَ العاشِـقُونَ مـا صـنعَ اَلْــ ... هجْـــــرُ بــــألوانَهِمْ عـــلى ورقِـــه

فمدار البيت موضوع على أنه أصفر[١]."

وبهذا التعريف للتوشيح عند أسامة بن منقذ يكون قريبا جدا من الكناية، فقد عبر في البيت الثاني (ابن المعتز) عن اللون الأصفر بلون وجه العاشق الذي هجره معشوقه. وذلك جدا عن مصطلح (التسهيم)، أو مصطلح (التوشيح) المرادف للتسهيم عند عدد كبير من البلاغيين.

أما ضياء الدين بن الأثير (ت: ٦٣٧هـ) فقد آثر تسمية هذا الفن البديع بـ (الإرصاد)، واستهل الحديث عنه بقوله: "وحقيقته أن يبني الشاعر البيت من شعره على قافية قد أرصدها له، أي أعدها في نفسه، فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي في قافيته، وذلك من محمود الصنعة، فإن خير الكلام ما دل بعضه على بعض[٢]." وفي هذا التوضيح لحقيقة الإرصاد الغاية المنشودة من هذه الدراسة التي تميل إلى أن (صفي الدين الحلي) قد لجأ إلى بناء عدد من أبيات قصائده التي سماها: (درر النحو في امتداح الملك المنصور) على قافية قد أرصدها لتلك الأبيات، وأعدها في نفسه ليضمن الوصول إليها بيسر وسهولة، وذلك ما ستبينه الدراسة في الجزء التطبيقي من هذا البحث وقد أورد ضياء الدين بن الأثير ما قاله ابن نُباته السعدي مفتخرا بقصائده التي جاءت على هذا النحو قائلاً:

---

(١) أسامة بن منقد، البديع في نقد الشعر ـ مصدر سابق ـ ص: ٨٩.

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، ج٣، ص: ٢٤٥.

خُذْها إذا أُنْشِدَتْ في القوم مِنْ طَرِبٍ صُدُورُها عُرِفَتْ منها قَوافِيها
ينسى لها الراكبُ العجلان حاجتهُ ويُصبِحُ الحاسدُ الغضبانُ يُطريْها[١]

وقد نبه ابن الأثير إلى مجيء (الإرصاد) في الكلام المنثور أيضا، واستشهد لذلك من آيات الذكر الحكيم ثم أشار على تسمية هذا النوع بـ (التوشيح) كما ورد عند أبي هلال العسكري، واعتراض ابن الأثير على هذه التسمية، لكون (التوشيح) نوعا آخر من علم البيان ـ على حد قوله[٢] ـ، وقد ذكره بعد الانتهاء من حديثه عن (الإرصاد) وقال في تعريفه: "وهو أن يبني الشاعر أبيات قصيدته على بحرين مختلفين، فإذا وقف من البيت على القافية الأولى كان شعرا مستقيما من بحر على عروض، وإذا أضاف إلى ذلك ما بنى عليه شعره من القافية الأخرى كان أيضا شعرا مستقيما من بحر آخر على عروض، وصار ما يضاف إلى القافية الأولى للبيت كالوشاح[٣]." ثم أشار إلى إمكانية إجراء الأمر في الفقرتين من الكلام المنثور، حيث تصاغ كل فقرة من سجعتين، ثم قال: "وهذا لا يكاد يُستعمل إلا قليلا، وليس من الحسن في شيء، واستعماله في الشعر أحسن منه في الكلام المنثور. فمن ذلك قول بعضهم:

(١) انظر: ابن الأثير، المثل السائر ـ مصدر سابق ـ ص: ٢٤٥.

وابن نباته السعدي: هو أبو نصر عبد العزيز بن عمر بن محمد بن نباتة التميمي السعدي، من شعراء سيف الدولة بن حمدان، مدح ابن العميد (في الري)، له ديوان شعر مطبوع، توفي ببغداد عام ٤٠٥هـ. [انظر: الأعلام للزركلي، مج٤، ص: ٢٣ – ٢٤].

(٢) انظر: ابن الأثير، المثل السائر، ـ المصدر السابق ـ ج٣، ص: ٢٤٦.

(٣) المصدر السابق، ج٣، ص: ٢٥٧.

اسْلَمْ ودُمْتَ على الحوادثِ ما رسا ركنا ثبيرٍ أو هضابُ حراء
ونِلِ المُرادَ مُمكنّاً منه على رَغْمَ الدهور وْفُز بطول بقاء[١]

ويمكن الوقوف من البيتين السابقين على قافية (الراء) فتقرأ الأبيات على النحو التالي:

اسلَمْ ودُمْتَ على الحوا دِثِ ما رسا ركنا ثبير
ونِلِ المُرادَ مُمكّناً منه على رغم الدُّهورِ

ويعقب ابن الأثير على هذا وشبهه بقوله: "واعلم أن هذا النوع لا يستعمل إلا متكلفا عند تعاطي التمكن من صناعة النظم، وحسنه منوط بما فيه من الصناعة، لا بما فيه من البراعة... وهو وأمثاله لا يحسن إلا إذا كان يسيرا كالرقم في الثوب أو الشية في الجلد[٢]. ".

وأفرد ابن أبي الإصبع المصري، أبو محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد (ت: ٦٥٤هـ) بابا لـ (التوشيح)، وبابا آخر لـ (التسهيم) في كتابه: (تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن). وجاء الحديث عنهما متقاربا في مضمونه، إلا أن ابن أبي الإصبع حاول إظهار الفرق بين المصطلحين، وجاء كلامه أولاً عن (التوشيح)، وتناوله على النحول التالي:

بدأ بتعريف المصطلح فقال: "سمي هذا الباب توشيحا؛ لكون معنى أول الكلام يدل على لفظ آخره، فيتنزل المعنى منزلة الوشاح، ويتنزل أول الكلام وآخره

(١) المصدر السابق، ج٣، ص: ٢٥٧.

(٢) المصدر السابق، ج٣، ص: ٢٥٨.

منزلة العاتق والكشح اللذين يجول عليهما الوشاح[١]." ثم أشار إلى تعريف قدامة لهذا الفن، وعده إياه ضمن ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت، ثم ذكر عددا من الشواهد القرآنية ومن بين تلك الشواهد: قوله تعالى: ﴿ وَءَايَةٌ لَّهُمُ ٱلَّيۡلُ نَسۡلَخُ مِنۡهُ ٱلنَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظۡلِمُونَ ﴾[٢] وعلق عليها بقوله: "فإنه من كان حافظا لهذه السورة، متفطنا إلى أن مقاطع فواصلها النون المرادفة، وسمع في صدر هذه الآية: ﴿ وَءَايَةٌ لَّهُمُ ٱلَّيۡلُ نَسۡلَخُ مِنۡهُ ٱلنَّهَارَ ﴾ علم أن الفاصلة: (مظلمون)؛ فإن من انسلخ النهار عن ليله أظلم ما دامت تلك الحال[٣]". واستشهد بعد ذلك بشواهد من الشعر وردت عند من سبقوه وقد استهلها بقول الراعي النميري: (فإن وُزِنَ الحصى...). وما أضافه ابن أبي الإصبع في هذا الباب إشارته إلى اختلاط مصطلح (التوشيح) بمصطلح (التصدير) المعروف عند أكثر المتأخرين بـ (رد العجز على الصدر)، وفي ذلك يقول: "وربما اختلط التوشيح بالتصدير لكون كل منهما يدل صدره على عجزه، والفرق بينهما أن دلالة (التصدير) لفظية، ودلالة (التوشيح) معنوية[٤]". أما كلامه عن (التسهيم) فقد استهله بقوله: "هو من الثوب المسهَّم، وهو الذي يدلُّ أحدُ سهامه على الذي يليه، لكون لونه يقتضي أن يليه لون مخصوص له، بمجاورة اللون الذي قبله أو

---

(١) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق، حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بوزارة الأوقاف، مصر، القاهرة، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م.، ص: ٢٢٨.

(٢) سورة يس، الآية/ ٣٧.

(٣) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير ـ مصدر سابق ـ، ص: ٢٢٨ – ٢٢٩.

(٤) المصدر السابق، ص: ٢٣١.

بعده[١]." ثم ذكر ابن أبي الإصبع تعريف من تقدمه لهذا الفن، واعترض عليه لكونه يدخل مع غيره من فنون البديع الأخرى، فهو لم يكن جامعاً، ولا مانعاً لدخول غيره فيه، وقال في ذلك: "وهذا الباب عَّرفه من تقدمني بأن قال: هو أن يكون ما تقدم من الكلام دليلا على ما يتلوه، ورأيت هذا التعريف، وإن روعي فيه الاشتقاق لا يخص هذا الباب من البديع، بل يدخل معه غيره، والذي عندي أن هذا الباب من مشكلات هذا الفن، ويصلح أن يُعرَّف بقول القائل: هو أن يتقدم من الكلام ما يدل على ما تأخر منه، أو يتأخر منه ما يدل على ما تقدم بمعنى واحد أو بمعنيين، وطوراً باللفظ[٢]". ولا أرى ـ هنا ـ في إضافته دلالة المتأخر على المتقدم كبير فائدة، لأن المتقدم سيُذكر أولاً، وهو ينطوي على دلالة في معناه يقود إلى معرفة آخره، ولا أحد يبدأ بآخر الكلام، فيستدل السامع به على أوله، وفي تمثيله لبيان ما ذهب إليه من دلالة الثاني على الأول في قوله عن أبيات جنوب أخت عمرو ذي الكلب: "فإنه لو قيل لحاذق بما يصلح أن يوطأ لقولها: (إذا نبها منك داء عضالا) فإنه لا يجد إلا قولها: (فأقسم يا عمرو لونبهاك)[٣]". ولعل أكثر أمثلته وضوحا للتسهيم، وقد عد الدلالة فيه لفظية، قول البحتري الذي يتكرر عند البلاغيين:

فليس الذي حللته بمُحَلَّلٍ ... وليس الذي حَرَّمتِهِ بحرام

وعندي أن دلالة المعنى فيه أقوى من دلالة اللفظ، وإن قيل باجتماع الدلالتين (المعنى واللفظ) معاً لكن صوابا. أما محاولة ابن أبي الإصبع التفريق بين مصطلحي: (التسهيم)، و (التوشيح) فعليه في ذلك مآخذ يَحْسُنُ إيجازها فيما يلي:

---

(١) المصدر السابق، ص: ٢٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٦٣.

(٣) المصدر السابق، ص: ٢٦٤.

أولاً: قوله: "إن التسهيم يعرف به من أول الكلام آخره، ويُعلم مقطعه من حشوه من غير أن تتقدم سجعة النثر ولا قافية الشعر، والتوشيح لا تعرف السجعة والقافية منه إلا بعد أن تتقدم معرفتها[١]." فهذا الكلام ليس دقيقا، ودليل ذلك أنك يمكنك إكمال بيت البحتري بقولك: (وليس الذي حرمتِه بمحرَّم). ولكن معرفتك بوجود ألف التأسيس في الروي الذي قبله جعلك تعرض على ذلك إلى قول: (وليس الذي حرَّمتِه بحرام) وقد استشهد ابن أبي الإصبع بهذا البيت للتسهيم، كما أورده أسامة ابن منقذ بلفظ (محرم) في الروي عن طريق الخطأ؛ لأنه لم يذكر البيت الذي قبله، ليستعين بروي على روي البيت الذي يليه.

ثانياً: قوله: "إن التوشيح لا يدلك أوله إلا على القافية فحسب، والتسهيم يدل تارة على عجز البيت، وطورا على ما دون العجز؛ بشرط الزيادة على القافية[٢]" فهذا يتعارض مع الأمثلة والشواهد التي ساقها ابن أبي الإصبع نفسه في كلامه عن مصطلح (التوشيح) حين ذكر أن عبد الله بن العباس ذكر الشطر الثاني لبيت عمر بن أبي ربيعة بعد سماعه للشطر الأول منه، وذكر قصة الفرزدق وقد أتم الشطر الثاني من بيت لعدي بن الرقاع العاملي حين أنشده الوليد بن عبد الملك، فتعجب جرير لذلك فقال للفرزدق: أكان قلبك مخبوءا في صدره؟[٣] ولعل ابن أبي الإصبع قد تنبه إلى ذلك الأمر، فتدارك له بقوله: "وما حكيناه عن ابن عباس - رضي الله عنه - في بيت عمر

---

(١) المصدر السابق، ص: ٢٦٧.

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٦٧.

(٣) انظر الشاهدين ضمن شواهد ابن أبي الإصبع في (باب التوشيح) من كتابه: تحرير التحبير ـ مصدر سابق ـ ص: ٢٢٩ – ٢٣٠.

ابن أبي ربيعة، وعن الفرزدق في بيت عدي بن الرقاع فنادر لا يقاس عليه[١]" أضف إلى ذلك أنه يرى أن ما سبق به الفرزدق من معرفة عجز البيت الذي بدأه عدي، واستخراجه له، ليس بالأمر الغريب؛ لأن بيت عدي جاء في جملة قصيدة تقدم سماع معظمها، وقد عُلم برويها، حتى قال ابن أبي الإصبع إن في الصدر "ما دل على عجز البيت، بحيث يسبق إليه من هو دون الفرزدق من حذاق الشعراء[٢]". أما قوله: "إن التسهيم يدل تارة أوله على آخره، وطوراً آخره على أوله بخلاف التوشيح[٣]" فقد تم بيان ضعف هذا الرأي آنفا. وبناء على ما تقدم، فإنني لا أرى أن ابن أبي الإصبع قد أصاب الهدف في التفريق بين مصطلحي: (التوشيح، والتسهيم). ولا غرو في ذلك، فما كل مجتهد مصيب.

وصنَّف أبو عبد الله بدر الدين بن مالك (ت: ٦٨٦هـ) في كتابه: (المصباح في المعاني والبيان والبديع) صنَّف كلا من (التسهيم) و (التوشيح) ضمن أنواع الفنون البديعية التي ترجع إلى الفصاحة اللفظية، وقد حصرها في أربعة وعشرين نوعا، جاء (التسهيم) النوع الثاني والعشرين، وتلاه (التوشيح) النوع الثالث والعشرين، وقد ذكر ضمن هذه الأنواع: (المطابقة) النوع الثامن عشر، و (المقابلة) النوع التاسع عشر، وكل هذه الأنواع إلى الفصاحة المعنوية أقرب منها إلى أنواع الفصاحة اللفظية[٤].

---

(١) المصدر السابق، ص: ٢٦٧.

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٣٠.

(٣) المصدر السابق، ص: ٢٦٧.

(٤) انظر هذه الأنواع في: ابن مالك، أبو عبد الله بدر الدين بن مالك، (ت: ٦٨٦هـ)، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ت)، من الصفحة: ١٩١ حتى الصفحة: ٢٠٠.

ويظهر من تناول بدر الدين ابن مالك لمصطلحي: (التسهيم، والتوشيح) أنه متأثر بمن سبقوه من البلاغيين، وبخاصة ابن رشيق القيرواني، وابن أبي الإصبع المصري وقد أشار إلى ذلك محقق (المصباح) في مقدمته فقال: "أما تأثره الواضح بابن رشيق سواء في استخدام المصطلحات، أو في عرض الشواهد... ونلاحظ أنه قد تأثر في تعريفه للمصطلحات بابن أبي الإصبع في كتابيه: "تحرير التحبير، وبديع القرآن)، الذي تأثر هو بسابقيه، مع توسع في عرض المصطلحات، وتعريفها وشرح الشواهد شرحا وافيا[1]".

وجاء تناول بدر الدين بن مالك لمصطلح (التسهيم) مشابها لتناول السابقين له، فبدأ بتعريف المصطلح قائلاً: "التسهيم: أن يكون صدر الفقرة، أو البيت، أو شطره مقتضيا لعجزه، ودالا عليه دلالة تستعدي المجيء به ليكون الكلام في استواء أقسامه، واعتدال أحكامه كالبُردِ المسهم في استواء خطوطه.[2]"، واللافت في هذا التعريف، أن بدر الدين يرى في (التسهيم) دلالة صدر البيت على عجزه، وليس على قافيته، كما أنه لا يشترط فيه معرفة الروي، بل يرى أن في استواء أقسام الكلام واعتدال أحكامه ما يستدعي المجيء بذلك العجز. ومن هذا الجانب جاء تعريف (التسهيم) عند بدر الدين بن مالك مختلفا بعض الشيء عن سابقيه، وإن كان قد أخذ برأي ابن أبي الأصبع في دلالة ما يتقدم من الكلام على ما يتأخر منه، بل أكد على ما ذهب إليه ابن أبي الإصبع في التفريق بين (التسهيم) و (التوشيح) حين ذكر أن (التسهيم) يدل تارة على عجز البيت، بينما لا يدل (التوشيح) إلا على القافية بعد معرفة الروي. وقد أخذ بدر الدين بن مالك، تقسيم ابن رشيق القيرواني للتسهيم إلى

---

(١) انظر: مقدمة المحقق لكتاب المصباح في الصفحتين: م،ن.

(٢) ابن مالك، المصباح ـ مصدر سابق ـ، ص: ١٩٧.

ثلاثة أنواع: أحدها: يشبه (التصدير)، والثاني: يشبه (المقابلة)، وجعل هذين النوعين ضمن الضرب الأول الذي تكون فيه الدلالة لفظية، وجعل النوع الثالث هو الضرب الثاني الذي تكون فيه الدلالة معنوية، واستعان بالأمثلة والشواهد نفسها التي وردت عند ابن رشيق، وابن أبي الإصبع[١].

لم يخرج حديث بدر الدين عن (التوشيح) كثيرا عن تعريف سابقيه لهذا المصطلح، كما لم يخرج عن الأمثلة التي ذكروها. وذلك، لأنه يقول: "التوشيح: أن يكون في الصدر كلمة إذا عُلم معناها عُلمت منه قافية البيت، لكونه من جنس معنى القافية أو ملزوما له، سمي بذلك لأن دلالة أول ما في الكلام على ما فيه آخره تنزل المعنى منزلة الوشاح، وأول الكلام وآخره بمنزلة العاتق والكشح الذي يجول عليها[٢]." وهذا التعريف وما جاء بعده من الشواهد جُلُّه منقول عن كلام ابن أبي الإصبع في (تحرير التحبير[٣]).

وتبع شهاب الدين محمود بن سليمان الحلبي (ت: ٧٢٥هـ) في كتابه: (حسن التوصل إلى صناعة الترسل) ما جاء في (المصباح) لبدر الدين بن مالك، وما ورد في (تحرير التحبير) لابن أبي الإصبع، ونقل في كلامه عن (التوشيح) ما قاله قدامة بن جعفر في (نقد الشعر)، وجميع شواهده في كلامه عن (التوشيح) و (التسهيم) لا تتعدى أمثلة (المصباح) و (تحرير التحبير) وشواهدهما، بل أن تعليقاته على تلك الشواهد، هي التعليقات نفسها عند سابقين. ويمكن الاكتفاء - هنا - بما قاله في مستهل كلامه عن

---

(١) انظر في ذلك: المصباح، ص: ١٩٧ – ١٩٨، والعمدة، ج٢، ص: ٣٢ – ٣٤، وتحرير التحبير، ص: ٢٦٤.

(٢) المصباح، ص: ٢٠٠.

(٣) تحرير التحبير، ص: ٢٢٨ – ٢٢٩.

(التسهيم)، يقول الحلبي: "ومنهم من يجعل (التسهيم) و (التوشيح) شيئا واحدا، ويشرك بينهما بالتسوية، والفرق بينهما: أن (التوشيح) لا يدلك أوله إلا على القافية فحسب، و (التسهيم) تارة يدل على عجز البيت، وتارة على ما دون العجز، وتعريفه: أن يتقدم من الكلام ما يدل على ما يتأخر تارة بالمعنى وتارة باللفظ[١]". وواضح في هذا النص اتباع شهاب الدين الحلبي لابن أبي الإصبع في تفريقه بين المصطلحين: (التوشيح، والتسهيم) بل اعتمد عبارته بنصها تقريبا في ذلك الشأن، وذكر الأمثلة نفسها التي ذكرها ابن أبي الإصبع (أبيات جنوب أخت عمرو ذي الكلب، وبيت البحتري.. وليس الذي حرمته بحرام). كما استشهد بيت البحتري الذي يقول فيه:

وإذا حاربوا أذلوا عزيزا وإذا سالموا أعزوا ذليلا

وهو من شواهد أبي طاهر محمد بن حيدر البغدادي في كتابه: (قانون البلاغة) ـ كما مر ـ وهو ممن يذهب في تعريف (التسهيم) إلى إعانة السامع على استخراج الشطر الثاني بعد سماع الشطر الأول منه قبل الوصول إليه. ومعلوم أن هذا الشاهد قد ورد عند عدد من البلاغيين لفن (المقابلة)، وهو بها أليق وأدق؛ لأنك تستطيع إكمال البيت بغير ذلك، نحو قولك:

وإذا حاربوا أذلوا عزيزا وكم من عزيز يصير ذليلا

أو قولك: (ومن ذلَّه الأسرُ كان الذليلا) ونحو ذلك وعلى هذا، يكون الوصول إلى عجز البيت بلفظه ومعناه أمرا فيه نظر، لأنه ليس سهلاً كما يتصوره البغدادي، أو الحلبي.

(١) الحلبي، شهاب الدين محمود بن سليمان (ت: ٧٢٥)، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٠م، ضمن (سلسلة كتب التراث)، سلسلة رقم ٨٦، ص: ٢٦٦.

وورد الكلام عن (الإرصاد) مقتضبا في كتاب: (الإيضاح في علوم البلاغة) للخطيب القزويني جلال الدين أبي عبد الله محمد بن عبد الرحمن (ت: ٧٣٩) عند ما ذكر عددا من وجوه تحسين الكلام التي ترجع إلى المعنى حيث قال: "ومنه (الإرصاد) ويسمى (التسهيم) أيضا، وهو أن يجعل قبل العجز من الفقرة، أو البيت ما يدل على العجز إذا عرف الروي[1]". واستهل الشواهد لذلك بشاهدين من القرآن الكريم أولها قوله تعالى: ﴿وَمَا كَانَ ٱللَّهُ لِيَظْلِمَهُمْ وَلَٰكِن كَانُوٓاْ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ﴾ وهو شاهد تكرر عند البلاغيين قبله، أما شواهده الشعرية فقد بدأت ببيت زهير الذي يقول فيه:

سَئِمتُ تكاليفَ الحياةِ ومنْ يعشْ   ثمانينَ حولاً لا أبا لَكَ يَسْأمِ

وهو والشاهد الذي بعده، أولى أن يكونا شاهدين للتصدير (رد العجز على الصدر) من جعلهما شاهدين للتسهيم، والتداخل بين هذين المصطلحين وارد عند البلاغيين كما تم التنبيه عليه آنفا، وذكر شاهدين من شعر البحتري تردد ذكرهما في كتب البلاغة كثيراً.

وعرَّف شرف الدين حسين بن محمد الطِّيبي (ت: ٧٤٣هـ) صاحب كتاب: (التِّبيان في علم المعاني والبديع والبيان) مصطلح (الإرصاد) بقوله: "هو أن يؤسس الكلام على وجه يدل على بناء ما بعده[2]" وفي هذا التعريف ما يلائم تمام الملاءمة توجه هذه الدراسة في جزئها التطبيقي؛ لأن مدار هذا البحث يقوم على شيء من هذا

(١) الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، (د.ث)، ص: ١٩٨.

(٢) الطِّيبي، شرف الدين حسين بن محمد، التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، تحقيق: هادي عطية الهلالي، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، ص: ٣٩٤.

الافتراض، وهو لجوء صفي الدين الحلي في قصائده التي وسمها بـ (درر النحور في امتداح الملك المنصور) إلى محاولة تأسيس الكلام في عدد من أبيات قصائده تلك على وجه يدله على بناء ما بعده للوصول إلى القافية التي اختارها بيسر وسهولة؛ لأنه ألزم نفسه بنظم تسعة وعشرين بيتا لكل حرف من حروف الهجاء، فاستعان بفن (الإرصاد) ليجعل الأمر عليه سهلا يسيرا.

وقسم شرف الدين فن (الإرصاد) إلى قسمين: أحدهما: دلالته لفظية، وثانيهما: دلالته معنوية، واستشهد للنوع الأول بآية (وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت) وآية: (ولكن كانوا أنفسهم يظلمون) وبيت زهير (سئمت تكاليف الحياة)، وبيت البحتري (وليس الذي حرمته بحرام)، وقد انتقاها من كتب البلاغة بعناية للدلالة على هذا النوع من (الإرصاد) الذي تكون دلالته لفظية. ولم تخرج شواهده للنوعين عما ورد عند غيره ممن سبقوه، باستثناء ما استشهد به من الآية الرابعة عشرة من سورة (المؤمنون). والراجح أنه نقل قصتها عن كتاب (الكشاف) للزمخشري، "وكان اعتماده على كشاف الزمخشري كثيرا[(١)]". وخلاصة هذه القصة أن الرسول صلى الله عليه وآله وسلم عندما وصل من الآية إلى قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ أَنشَأْنَٰهُ خَلْقًا ءَاخَرَ ﴾ وكان عبد الله بن سعد بن أبي سرح يكتب للنبي فنطق بتمام الآية قبل إملاء الرسول له وهي قوله: ﴿ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ أَحْسَنُ ٱلْخَٰلِقِينَ ﴾ فقال له النبي عليه الصلاة والسلام: اكتب، هكذا نزلت[(٢)]. والواضح من شواهد (الطِّيبي) وتعليقاته، أنه يذهب

---

(١) انظر في ذلك، كلام المحقق عن مؤلف الكتاب، ص: ١٤.

(٢) انظر القصة: في كتاب: (التبيان) ـ المصدر السابق ـ ص: ٣٩٥ – ٣٩٦، وفي (الكشاف) ـ مصدر سابق ـ ج٣، ص: ١٧٩، وتمام القصة في (الكشاف).. فقال عبد الله: إن كان محمد نبيا يوحى إليه، فأنا نبي يوحى إلي، فلحق بمكة كافرا، ثم أسلم يوم الفتح.

إلى أن (التسهيم) أو (الإرصاد) يمكن أن يدل فيه أول البيت على عجزه كاملاً، وإيراده لقصة الفرزدق مع رجل مر به من اليمامة أنشده لجرير قصيدة كلما ذكر الرجل الشطر الأول، أتم الفرزدق البيت بذكره للشطر الثاني[١] "فما زال ينشده صدرا، وينشده عجزا، حتى ظن الرجل أنه قالها[٢]".

وخصص يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي (ت: ٧٤٩هـ) في كتابه: (الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز) فصلا مستقلا تحدث فيه عن فن (الإرصاد) ضمن فصول الباب المخصص للحديث عن: (مراعاة أحوال التأليف وبيان ظهور المعاني المركبة) حيث خصص الفصل الخامس من هذا الباب للحديث عن فن (الإرصاد) مبتدئا كلامه فيه بتعريفه عند أهل اللغة، وفي ذلك يقول: "اعلم أن (الإِرْصَادَ) في اللغة مصدر أَرْصَدَ الشيء، إذا أعدَّه، ومنه قوله تعالى: ﴿ إِنَّ رَبَّكَ لَبِٱلْمِرْصَادِ ﴾[٣]، وهو مِفْعَالٌ، من: رَصَدَهُ، كالمِيْقَاتِ، من وَقَتَهُ، والغرض أن الله تعالى أعدَّ العقاب للعصاة من غير أن يفوتوه بمهرب ولا امتناع، وأَرْصَدْتُ السلاح للحرب[٤]".

وبعد هذا التعريف اللغوي لمصطلح (الإرصاد)، بيَّن العلوي معناه الاصطلاحي عند أهل البلاغة قائلاً: "وهو في لسان علماء البيان مقبول في المنظوم والمنثور، على أن يكون أول الكلام مرصدا لفهم آخره، ويكون مشعِراً به، فمتى قرع

---

(١) انظر تفاصيل هذه القصة في كتاب (التبيان) ـ المصدر السابق ـ ص: ٣٩٦ – ٣٩٧.

(٢) الطِّيبي، التبيان، ـ المصدر السابق ـ ص: ٣٩٧.

(٣) سورة الفجر، الآية: ١٤.

(٤) العلوي، يحيى بن حمزة بن علي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، ج٢، ص: ٣٢٠.

سمع السامع أولُ الكلام فإنه يفهم آخره لا محالة، فما هذا حاله من منثور اللفظ ومنظمه، يُقال له الإرصاد[١]".

وقد أكثر العلوي من الشواهد على هذا الفن، ووزعها على أربع مجموعات، تضم المجموعة الأولى خمسة شواهد من القرآن الكريم، وقد بدأ بها لكون كلام الله سبحانه لا يرتقي إليه كلام، ولا يضاهيه في بلاغته قول. ثم ختم هذه الشواهد بتعقيب قال فيه: "ومثل هذا محمود في الكلام كله، نثره ونظمه، وهو في كتاب الله تعالى أكثر من أن يُحصى، وما ذلك إلا لأن خير الكلام ما دل بعضه على بعض، وأحق الكلام بهذه الصفة هو كلام الله، فإن البالغ في الذروة العُليا من الفصاحة في ألفاظه، والبلاغة في معناه[٢]".

وخصص العلوي المجموعة الثانية من شواهده للإرصاد لأقوال الرسول الكريم عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم، وذلك لكون كلامه يأتي في المرتبة الثانية بعد كلام الله سبحانه في فصاحته وبلاغته، وأورد من كلامه عليه الصلاة والسلام ثلاثة شواهد، استهلها بقوله صلى الله عليه وآله وسلم "فما بعد الموت من مستعتب، وما بعد الدنيا من دار إلا الجنة أو النار[٣]" ويعقب على ذلك بقوله: "فإن السامع إذا وقف على قوله، فما بعد الدنيا من دار، فإنه يتحقق لا محالة أن ما بعده (إلا الجنة أو النار) لما بينهما من شدة الملاءمة وعظيم المناسبة[٤]". وختم تلك الشواهد بقولٍ له عليه الصلاة والسلام في وصف القرآن، وأطال العلوي في تحليل ذلك النص النبوي، مشيرا في

(١) المصدر السابق، ج٢، ص: ٣٢٠.

(٢) المصدر السابق، ج٢، ص: ٣٢٢.

(٣) المصدر السابق، ج٢، ص: ٣٢٢.

(٤) المصدر السابق، ج٢، ص: ٣٢٢.

مستهل كلامه إلى المكانة الرفيعة لفن (الإرصاد)، وتفهم ذلك من قوله: "فانظر إلى هذا الكلام، ما أعجب تلاؤمه، وأعظم تناسبه، فكأن بعضه آخذا بأعناق بعض، فلو سكت على كلمة لكانت معربة بأختها قبل ذكرها، وهذا هو شأن الإرصاد، وحقيقة أمره[١]".

وقد أفرد العلوي لكلام أمير المؤمنين علي كرم الله وجهه المجموعة الثالثة من شواهده للإرصاد، واختار من كلامه عليه السلام كتابا كتبه إلى بعض عماله يوصيه فيه بعدد من الوصايا، ثم بين فن (الإرصاد) في ذلك الكتاب بعد أن ذكر ما اشتمل عليه من وصاياه القيمة قائلاً: "فانظر إلى كلامه هذا، لقد جمع فيه محامد الأخلاق الشريفة، وأتى فيه بمحاسن الشيم السامية مع ما أشار إليه من حسن الإيالة وجميل السياسة، وضم فيه من آداب الولاة، وتعليم معاملة الخلق، والرفق بالرعية، والإرشاد إلى مصالح السيرة فيهم، مع ما أشار إليه من الإرصاد التام، فإن كل كلمة من هذا الكلام مناسبة لما بعدها وملائمة له على أكمل نظام، وأعجب إتمام[٢]". وبعد تحليله لتلك الوصايا وجمال عباراتها، ودور فن (الإرصاد) في معونة مقدم الكلام لفهم ما بعده، نتيجة لتلاؤم أجزائه، ينتهي بخلاصة لذلك كله فيقول: "وهكذا القول في سائر ألفاظه، فإنها متلائمة، متناسبة، يدل بعضها على بعض[٣]".

ويختم العلوي شواهده للإرصاد بالمجموعة الرابعة التي خصصها لما ورد من كلام أهل البلاغة وعدوه من جيد (الإرصاد) واقتصرت هذه المجموعة من الشواهد على الشعر؛ لأن العلوي ساق من الشواهد النثرية من قرآن وسنة شريفة، وكلام

(١) المصدر السابق، ج٢، ص: ٣٢٤.

(٢) المصدر السابق، ج٢، ص: ٣٢٦.

(٣) المصدر السابق، ج٢، ص: ٣٢٦.

للإمام عليه ما يغني عن غيره من شواهد النثر، وذكر في هذه المجموعة ستة شواهد شعرية بدأها ببيت البحتري المشهور في فن (الإرصاد) (... وليس الذي حرمته بحرام) ثم أتبعه بخمسة شواهد شعرية قام ببيان دور فن (الإرصاد) فيها، ومما قاله في ذلك: "وقد جرت العادة عند إنشاد الشعر بانتهاب عجز البيت من لسان منشده قبل ذكره، ويسبق إليه فينشده قبل إنشاده له لما كان المعنى مفهوما قبل ذكره، وهذا هو الذي نريده بالإرصاد(١)". أما مصطلح (التوشيح) عند العلوي، فهو بعيد كل البعد عن مصطلح (الإرصاد)، فقد تبع في تعريفه ضياء الدين بن الأثير وهو: "أن يبني الشاعر قصيدته على بحرين من البحور الشعرية، فإذا وقف على القافية الأولى فهو مشعر كامل مستقيم، وإذا وقف على الثانية كان بحرا آخر، وكان أيضا شعرا مستقيما من بحر آخر، فلما كان ما يضاف إلى القافية الأولى زائدا على الثانية سُمِّيَ توشيحا؛ لأن الوشاح ما يكون من الحُلِيِّ على الكَشْح زائدا عليه(٢)". وعلى هذا، فإن (التوشيح) على حد تعريف العلوي له - هنا - لا يهم هذه الدراسة في شيء، وتكتفي بما قاله في فن (الإرصاد) موضوع هذه الدراسة.

ولم يضف كل من بهاء الدين السبكي (ت: ٧٧٣ هـ) ولا سعد الدين التفتازاني (ت: ٧٩٣هـ) وكلاهما من شرح كتاب القزويني (التخليص في علوم البلاغة) إلى موضوع (الإرصاد) شيئا ذا بال، والذي أضافه السبكي في هذا الشأن في شرحه للتلخيص الذي وسمه بـ: (عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح) أنه نظر إلى عملية (الإرصاد) من جانبين: من جانب السامع، ومن جانب المتكلم، فـ "السامع

---

(١) المصدر السابق، ج٢، ص: ٣٢٧ – ٣٢٨.

(٢) العلوي، الطراز، (مصدر سابق)، ج٣، ص: ٧٠.

يرصد ذهنه للقافية بما يدل عليها فيما قبلها[١]" ثم قال: "وقيل يسمى التسهيم؛ لأن المتكلم يصوب ما قبل عجز الكلام إلى عجزه، والتسهيم تصويب السهم إلى الغرض[٢]". ولا يشترط بهاء الدين السبكي معرفة الروي للوصول إلى القافية، وفي ذلك يقول: "وفي اشتراط العلم بحرف الروي نظر، فإن ذلك قد يُعلَمُ من حشو البيت الواحد أو صدره، وإن لم يُعلَم الروي[٣]".

أما سعد الدين التفتازاني فقد أكد في كتابه: (المطول في شرح تلخيص المفتاح) على ضرورة معرفة حرف الروي بخلاف بهاء الدين السبكي، فقال: "إنما يجب فهم العجز في الإرصاد بالنسبة إلى من يعرف الروي، وهو الحرف الذي يبني عليه أواخر الأبيات أو الفقَر، ويجب تكراره في كل منها، فإنه قد يكون من الإرصاد مالا يعرف فيه العجز لعدم معرفة حرف الروي[٤]".

وكل من (السبكي) و (التفتازاني) أكد ما ذهب إليه في هذا الشأن بمثال، فالسبكي: ذكر قول عمرو بن معد مكرب:

إذا لم تستطع شيئا فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع

ويعلق على البيت بقوله: "ألا ترى أنك لو وقفت في هذا البيت على قوله: (وجاوزه إلى ما...) لَعُلِمَ أن تكميله (تستطيع)[٥]" ثم قال: "وكذلك ذكره ابن منقذ

---

(١) السبكي، بهاء الدين (ت: ٧٧٣هـ)، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ضمن كتاب: (شروح التلخيص)، دار الإرشاد الإسلامي، بيروت، (د.ث)، ج٤، ص: ٣٠٥.

(٢) المصدر السابق، ج٤، ص: ٣٠٥-٣٠٦.

(٣) المصدر السابق، ج٤، ص: ٣٠٨.

(٤) التفتازاني الهروي، سعد الدين مسعود، كتاب المطول في شرح تلخيص المفتاح، منشورات: مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي، قم المقدسة، إيران، ١٤٠٧هـ، ص: ٤٢٢.

(٥) السبكي، عروس الأفراح، ضمن كتاب: شروح التلخيص، ـ مصدر سابق ـ ج٤، ص: ٣٠٨.

وغيره ولم يشترطوا فيه ذلك[١]". أما سعد الدين التفتازاني فقد أكد ما ذهب إليه في اشتراط معرفة الروي بقوله تعالى: ﴿ وَمَا كَانَ ٱلنَّاسُ إِلَّآ أُمَّةً وَٰحِدَةً فَٱخۡتَلَفُواْۚ وَلَوۡلَا كَلِمَةٌ سَبَقَتۡ مِن رَّبِّكَ لَقُضِيَ بَيۡنَهُمۡ فِيمَا فِيهِ يَخۡتَلِفُونَ ﴾[٢] وعلق على هذا الشاهد بقوله: "فإنه لو لم يُعْرف أن حرف الروي النون لربما توهم أن العجز - ههنا - (فيما هم فيه اختلفوا)، أو: (فيما اختلفوا فيه)[٣]"، وقال أيضا في تعليقه على بيت البحتري المشهور:

وليس الذي حللته بمحلل ... وليس الذي حرمتِه بحرام

قال: "فإنه لو لم يعرف أن القافية مثلاً: سلام وكلام، لربما توهم أن العجز (بمحرم)[٤]".

ولعل طبيعة المهمة التي يقوم بها كل من: (السبكي، والتفتازاني) في كتابيهما المذكورين، وهي: (شرح لما جاء في التلخيص للخطيب القزويني) قد حدَّت من التوسع في تناول مصطلح (الإرصاد) وغيره من مصطلحات (التلخيص) ولم تسمح بالتوسع أو إضافة كثير إلى ما يتعلق بتلك المصطلحات.

وليس لابن حجة الحموي، تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله (ت: ٨٣٧هـ) ما يضاف إلى ما قاله السابقون، بل أغلب كلامه في (التسهيم) الذي ورد في كتابه المعروف بـ(خزانة الأدب وغاية الأرب)، وهو شرح لبديعيته في مدح الرسول الكريم عليه أفضل الصلاة والتسليم جاء أغلب كلامه فيه منقولاً من غيره بنص، سواء ما

(١) المصدر السابق، ج٤، ص: ٣٠٨.

(٢) سورة يونس، الآية: ١٩.

(٣) التفتازاني، المطول، ـ مصدر سابق ـ، ص: ٤٢٢.

(٤) المصدر السابق، ص: ٤٢٢.

ذكره عن تعريف المصطلح، أو الشواهد له من أبيات جنوب أخت عمرو ذي الكلب، أو قول البحتري المشهور، بل وحتى التعليق على هذه الشواهد، لا يختلف كثيراً عن تعليق غيره عليها، ولا أحسب ذكره لبيت بديعية الحلي في التسهيم، وبيت عز الدين الموصلي في بديعيته ذاكرا هذا الفن، أمرا يضيف لمصطلح (التسهيم) إضافة تستحق التدوين، لأن إيراد ذلك جاء لغرض مقارنته ببيت بديعيته كما جرت عادته في سائر الكتاب، وتأثره بابن أبي الإصبع ظاهر في قوله: "ومن المؤلفين من جعل التسهيم والتوشيح شيئا واحدا، والفرق بينهما: أن التوشيح لا يدل على غير القافية، والتسهيم تارة يدل على عجز البيت، وتارة يدل على ما دون العجز، وتعريفه: أن يتقدم من الكلام ما يدل على ما يتأخر، تارة بالمعنى، وتارة باللفظ[(١)]".

وبعد هذا العرض لأقوال رجال البلاغة في (التوشيح)، أو (التسهيم)، أو (الإرصاد) يظهر كثير من نقول المتأخرين عن السابقين لهم في تعريف هذه المصطلحات والتمثيل لها من القرآن والشعر العربي، وقليل من أولئك المتأخرين من يأتي بإضافة في الموضوع تستحق الوقوف عندها، وربما اقتصرت تلك الإضافات على زيادة في الشواهد - كما هو الحال عند يحي بن حمزة العلوي - أو ترجيح رأي على آخر، كما وجدناه عند بهاء الدين السبكي، وسعد الدين التفتازاني. ولعل ذلك ناتج عن نضج المصطلح أو استقرار دلالته الاصطلاحية عند الأغلبية.

---

(١) ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر علي بن عبد الله، خزانة الأدب وغاية الأرب، بشرح: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ج٢، ص: ٣٠٣. ولعل طباعة مصطلح: (التوشيح) بدلاً من: (التوشيح) من الأخطاء المطبعية وقد قمت بتعديل كتابة المصطلح في النص المنقول ليكون الكلام واضحا.

وفي ختام هذا الجزء النظري من هذه الدراسة يحسن بيان خلاصة ما تقدم من أقوال البلاغيين على لسان واحد منهم، هو السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني صاحب كتاب (أنوار الربيع في أنواع البديع)، وقد عاش بين عامي: (١٠٥٢هـ - ١١٢٠هـ)، فقد تضمن هذا الكتاب جل ما قاله البلاغيون في (الإرصاد)، أو (التسهيم)، أو (التوشيح)، فهو تحدث عن هذه المصطلحات الثلاثة بحكم اتحادها في الدلالة الاصطلاحية، وقد بين ما ذكره بعض البلاغيين من فروق بينها، وسأدون هنا ما احتواه كلام (ابن معصوم) على هيئة نقاط طلبا للإيجاز.

١ - اتخذ مصطلح (التسهيم) عنوانا ليتحدث من خلاله عن هذا الفن.

٢- استعمل (مصطلح التسهيم) في بيت بديعيته، شأنه شأن غيره من أصحاب البديعيات.

٣- بدأ ببيان أصل مصطلح (التسهيم) المأخوذ من البرد المسهم، وأوضح المقصود بالبرد المسهم.

٤- وضح المقصود بـ(التسهيم) في اصطلاح البلاغيين فقال: "والمراد به في الاصطلاح، أن يؤسس الكلام على وجه يدل على بناء ما بعده[(١)]" وعبارته (يؤسس الكلام) تفيد هذه الدراسة في بيان كيفية تأسيس صفي الدين الحلي كلامه في قصائده الموسومة بـ(درر النحور في امتداح الملك المنصور) والمعنى: أنه يعمد إلى تأسيس كلام على وجه من الوجوه التي تدل على بناء ما بعده.

(١) ابن معصوم المدني، السيد علي صدر الدين (ت ١١٢٠هـ) أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شاكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، ط١، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م، ج٤، ص: ٣٣٦.

٥- أبان عن سبب تسميه هذا الاصطلاح بالتسهيم، فقال: ـ وهو يشير إلى نقله ذلك عن غيره ـ "وقيل: سمي تسهيما؛ لأن المتكلم يصوب ما قبل عجز الكلام إلى عجزه، والتسهيم: تصويب السهم إلى الغرض[١]".

٦- أشار إلى تسميته هذا الفن بـ(الإرصاد) مبينا سبب التسمية فقال: "ومنهم من سماه (الإرصاد) من أرصد له، بمعنى: أعد أول الكلام لآخره، أو لأن السامع يرصد ذهنه لعجز الكلام بما دل عليه مما قبله[٢]".

٧- ذكر تسميته هذا الفن عند بعض المؤلفين بـ(التوشيح)، ثم ذكر الفرق بينهما من ثلاثة أوجه، وهي كما وردت في كتاب (تحرير التحبير) لابن أبي الإصبع، وإن كان قد نسب ذكر تلك الفروق لصفي الدين الحلي، ونسبتها لابن أبي الإصبع أولى وأجدر؛ لكونه سابقا صفي الدين بقرن من الزمان تقريبا. فصفي الدين توفي سنة ٧٥٠هـ. بينما كانت وفاة ابن أبي الإصبع سنة ٦٥٤هـ. ولعله اطلع عليها عن طريق مؤلفات صفي الدين الحلي، ولكن الكلام مذكور في (تحرير التحبير) بنصه تقريبا، وقد تمت الإشارة إليه في هذا البحث آنفا.

٨- يذهب (ابن معصوم المدني) إلى مجيء (التسهيم) على ضربين: أحدهما: ما دلالته لفظية، والثاني: ما دلالته معنوية[٣]. وفي هذا الجانب ذكر عددا من الأمثلة لكل ضرب، أغلبها وردت في كتب البلاغة قبله، وبخاصة ما يتعلق منها بالضرب الثاني، أما الضرب الأول الذي تكون فيه الدلالة لفظية، فقد ذكر عددا من الأمثلة هي أقرب إلى فن (المقابلة) منها إلى فن (الإرصاد) بحسب تصنيف البلاغيين، وإن كنتُ لا أرى

(١) المصدر السابق، ج٤، ص: ٣٣٦.

(٢) المصدر السابق، ج٤، ص: ٣٣٦.

(٣) انظر كلامه عن ذلك في ص: ٣٣٧، وما بعدها من المصدر السابق.

تعارضا في اجتماع الفنين معا، المقابلة، والإرصاد؛ لدلالة أول الكلام على آخره في الفنين. ومن الأمثلة التي ذكرها على هذا النحو: قول القائل، وذكر بأنه منسوب إلى أمير المؤمنين علي عليه السلام.

ولي فرسٌ بالجهل للجهلِ ملْجمٌ ... ولي فرس بالحلم للحلم مُسْرَجُ
فَمنْ شاء تقويمي فإني مُقوَّمٌ ... ومَنْ شاء تعويجي فإني مُعَوَّجُ

وقول ابن هاني الأندلسي:

وإذا حلَلْتَ فكلُّ وادٍ ممرعٌ ... وإذا ضَعِنْتَ فكلُّ شعْب ماَحِلُ
وإذا بعدتَ فكلُّ شيء ناقِصٌ ... وإذا قربتَ فكلُّ شيء كامِلُ

إضافة إلى قول البحتري:

فإذا حاربوا أذلوا عزيزا ... وإذا سالموا أعزوا ذليلا[1]

وهكذا جاء تناول (ابن معصوم) لفن (التسهيم) خلاصة لكل من تناول هذا الفن قبله، وقد أبدع في عرضها، وأجاد في بيانها، حتى يمكن اتخاذها خير ختام للقسم النظري من هذه الدراسة، ومن الله أستمد التوفيق، وأطلب منه الهداية إلى سواء الطريق.

ثانياً: القسم التطبيقي:

يعتمد هذا القسم على تتبع فن (الإرصاد) في قصائد (درر النّحور في امتداح الملك المنصور)، وقد تم التعريف بها في مقدمة هذه الدراسة بوصفها مشتركة في الغرض مختلفة في الروي. فالغرض الذي نظمت فيه هذه القصائد جميعها هو (المديح)

---

(١) انظر هذه الشواهد في (أنوار الربيع) ـ المصدر السابق ـ ج ٤، ص: ٣٣٧.

المبدوء بـ(النسيب)، أو (وصف الخمر) في الغالب. وفيما يخص (الروي) فقد جاءت كل قصيدة مبنية على حرف من حروف الهجاء العربية الثمانية والعشرين إضافة إلى القصيدة التي بدأت أبياتها وانتهت بحرف اللام مع الألف، وهي القصيدة قبل الأخيرة التي بُنيت على حرف (الياء) آخر الحروف الهجائية، فجاء عدد القصائد - لهذا السبب - تسعاً وعشرين قصيدة، وقد عمد الشاعر إلى نظم تسعة وعشرين بيتا لكل قصيدة، كما تم بيان ذلك آنفا.

وتسعى الدراسة من خلال هذا القسم إلى الكشف عن مدى توظيف صفي الدين الحلي لفن (الإرصاد) في هذه القصائد؛ لكونه قرر سلفا الروي الذي ستُبنى عليه كل قصيدة من تلك القصائد، بل ألزم نفسه بجعل أوائل الأبيات مبدوءة بحرف روي القصيدة نفسه، مما يدفع القارئ لهذه القصائد إلى وصفها بالتكلف والصنعة وفرضية بعدها عن الطبع والسليقة.

وبما أن الصنعة تحتاج من صاحبها إلى مهارة، والمهارة تحتاج منه إلى الإبداع، والإبداع يحتاج إلى التفنن، فإن من بين تلك الفنون التي لجأ إليها الشاعر في تلك القصائد، بل من أهمها: (فن الإرصاد). وليس ذلك من إصدار الحكم مسبقا؛ لأن طبيعة هذه القصائد تقتضيه، وطريقة صناعتها تستدعيه، وقد أشارت الدراسة إلى شيء من ذلك في أثناء القسم النظري.

ولعل أكثر الطرق ملاءمة لهذا الجزء من الدراسة أن يشمل التطبيق جميع القصائد، بحيث يتم الكشف عن (فن الإرصاد) في كل قصيدة على حدة، بعد الإشارة إلى مطلعها، وإذا كان حرف الرويِّ معلوما مسبقا؛ لأن القصائد في (درر النحور) وردت مرتبة بحسب حرف الهجاء، بل جاءت جميعها تحمل عنوان ذلك الحرف الذي بنيت عليه كل منها على نحو: (قافية الألف، قافية الباء، قافية التاء، قافية الثاء...إلخ). ولكن عندما يكون حرف (الباء) روياً؛ فإن هذا الحرف قد يكون مضموما، أو

مكسورا، أو مفتوحا مع ألف الإطلاق، أو يكون مسبوقا أيضا بألف التأسيس، أو غير مسبوق بها، ولكل ذلك علاقة وثيقة بالروي، وربما كان ذلك شرطا في الحكم على وجود (فن الإرصاد) في القصيدة.

سماها صاحبها، وسيتم تناولها بحسب ترتيبها الموافق لترتيب حروف الهجاء كما وردت، فتكون البداية - بناء على ذلك - مع قصيدة (قافية الألف)، والنهاية مع قصيدة (قافية الياء) فذلك أجدر بالاتباع، وأقرب للانتفاع.

١- قصيدة: قافية الألف[١].

مطلعها:

أَبَـــتِ الوِصَـــالَ مَخَافَـــةَ الرُّقَبَـــاءِ   وأَتَتْـــكَ تَحْـــتَ مَـــدارِعِ الظلْـــماءِ[٢]

والقافية ـ هنا ـ بالألف، أو الهمزة المكسورة المسبوقة بألف المد ـ وهو (الرَّدْف) عند العروضيين ـ وهذه القافية إذا أصبحت معلومة لدى قارئ هذه القصيدة، فإن عددا من أبياتها يمكن الوصول إلى قافيته قبل إتمام قراءة البيت، وذلك بتوظيف الشاعر للمعنى الذي يقود القارئ إلى القافية وإليك نماذج لتلك الأبيات:

ولنبدأ بالبيت الثاني من القصيدة الذي يقول فيه الشاعر:

أَصْـفَتْكَ مِـنْ بعـدِ الـصُّدُودِ مَـوَدَّةً   وكـــذا الـــدواءُ يكـــونُ بَعْـــد الـــداَّءِ[٣]

---

(١) الأحرى أن تكتب القصائد بعنوان "قصيدة روي الألف وقصيدة روي الباء...إلخ؛ لأن القافية مصطلح في عرف العروضيين تعني الحروف الثلاثة الأخيرة في البيت، ويسمى الحرف الأخير منها الذي تبنى عليه القصيدة حرف الروي.

(٢) كتاب درر النحور في امتداح الملك المنصور (ملحق بديوان صفي الدين الحلي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م)، ص: ٧٠٥.

(٣) درر النحور، ص: ٧٠٥.

فقد مهّد الشاعر للشطر الثاني بالمعنى الذي تناوله في الشطر الأول؛ إذ جعل العاشق في معاناة، وتعب، وألم بسبب صدود المعشوق، ثم جعل المعشوق يتراجع عن ذلك الصدود المؤلم لعاشقه، ويصافيه الود والقرب اللذين أزالا عن العاشق ألمه، وأنهيا معاناته وتعبه، ثم جاء الشطر الثاني ملخصا لمضمون هذا المعنى فقال: (وكذا الدواء يكون بعد الداء) وربما ورود لفظ (الدواء) في بداية الشطر الثاني مع العلم مسبقا بالروي هيأ للقارئ معرفة الروي قبل الوصول إليه، ولو بحثت عن كلمة ملائمة لإتمام البيت، لما وجدت غير كلمة (الداء)، وكأنها تفرض نفسها في نهاية هذا البيت من هذه القصيدة فرضا، وهذا هو فن (الإرصاد) بمعناه الدقيق في (علم البديع)، وإن اشتمل البيت على فنون بديعية أخرى شاركت هذا الفن في إظهار مهارة الشاعر، وفي مقدمتها: (فن الطباق) وليس المقام ـ هنا ـ تفصيل ذلك.

وإذا ما جئنا إلى البيت الثالث من القصيدة، وفيه يقول الشاعر:

أَحْيَـتْ بِزَورتهـا النفـوسَ وطالمـا ... ضـنت بهـا، فقـضَتْ عـلى الأحيـاء[1]

فالمعنى في أول هذا البيت دال على آخره، وله ارتباط بمعنى البيت الذي قبله، إذ جعل زيارة المعشوقة لعاشقها المولّه بمثابة رد الروح إلى جسده، كما أن بخلها بتلك الزيارة سابقا بمثابة القضاء على حياته ولا يمنع من وجود فن التصدير (رد العجز على الصدر).

وفن (المقابلة) في هذا البيت من القول: إن فن (الإرصاد) جليٌّ وواضح في هذا البيت، بل أن الفنين المذكورين: (التصدير والمقابلة) أسهما إلى حد كبير في تهيئة المعنى للقارئ، فصار الوصول إلى روي البيت قبل قراءة تمام شطره الثاني أمرا مُيَسَّرا.

---

(١) درر النحور، ص: ٧٠٥.

وطلبا للتنوع نترك الجزء الخاص بالنسيب من القصيدة ونتناول نموذَجَين آخَرين من الجزء الخاص بمديح الملك المنصور، إذ يقول في البيت الثاني والعشرين من القصيدة:

إنّي تركتُ النَّاسَ حِينَ وجَدْتُهُ   تَرْكَ التيمُّمَ في وجودِ الماءِ[١]

وإذا كانت معرفة معنى هذا البيت ترجع إلى معرفة القاعدة الفقهية: (إذا وُجد الماء بطل التيمم) فإننا لا نستطيع سلخ الشاعر عن بيئته الإسلامية وثقافته الدينية، والمعنى المطروح يعرفه المخاطب ومن حوله، ويستطيع كل من سمع البيت الوصول إلى رويّه قبل نطق الشاعر به، وهذا هو فن (الإرصاد) أما النموذج الثاني من الجزء الخاص بالمديح في القصيدة فهو البيت الثامن والعشرين ـ البيت ما قبل الأخير في القصيدة ـ وفيه يقول صفي الدين الحلي مخاطبا ممدوحه:

أَقْبَلتُ نحوكَ في سوادِ مطالبي   حتى أَتَتْنِيَ باليدِ البيضاءِ[٢]

فقد مهَّد لليد البيضاء بسواد المطالب في الشطر الأول من البيت، والقارئ لهذا البيت يمكنه امتطاء المعنى للوصول إلى القافية بكل سهولة ويُسْر، وواضح أن فن (الطباق) - هنا - خدم فن (الإرصاد)، وفتح لقارئ البيت الطريق إلى القافية على مصراعيه.

ولا أتحرَّج من القول بأن صفي الدين الحلي قد راودته نفسه في البحث عن معان لهذه القصيدة - سواء كان في نسيبها أو مديحها - فهي توطئ له الوصول إلى القافية دون عناء، وتلك مهارة تحسب له، ومنها تظهر أجل فائدة لفن (الإرصاد)،

(١) درر النحور، ص: ٧٠٦.

(٢) درر النحور، ص: ٧٠٦.

الذي استغله صفي الدين الحلي خير استغلال، ووظفه أحسن توظيف منذ أول قصيدة في (درر النحور في امتداح الملك المنصور).

٢- قصيدة: قافية البــاء.

مطلعها:

بدتْ لنا الـرَّاحُ في تـاج مـنَ الحبَـبَ   فمزَّقــتْ حالــةَ الظَّلــماءِ باللهَّــبَ[١]

والرويُّ في هذه القصيدة: (البَاء المكسورة) وهي ـ هنا ـ مسبوقة بحرفين متحركين، وبعد معرفة هذا الروي يمكن الحكم بتوافر فن (الإرصاد) في هذه القصيدة. ومن نماذجه الأبيات الأربعة التالية للمطلع المذكور، وهي بحسب ترتيبها في القصيدة، الأبيات: (الثاني، والثالث، والرابع، والخامس) وفيها يقول الشاعر في وصف الخمرة:

بِكْــرٌ إذا زُوِّجَــت بالمــاءِ أولــدها   أطفــالَ دُرٍّ عــلى مهــدٍ مــن الــذهب

بقيــةٌ مــن بقايــا قــوم نــوح، إذا   لاحتْ جلتْ ظلمةَ الأحـزان والكـرب

بعيـدةُ العهـدِ بالمعـصار لـو نطقـت   لحــدثتنا بــما في ســالف الحِقَــب

باكرتهــا برفــاق قــد زهــتْ بهِــمُ   قبلَ الـسُّلاَفِ سـلافُ العلـم والأدب[٢]

وجميع هذه الأبيات تمهد فيها المعنى الطريق للروي بحيث لا يحتاج قارئها إلى الانتظار مع الشاعر لذكره، فلفظ (الذهب) لا يمكن استبداله بلفظ آخر بعد معرفة روي القصيدة لتهيئة الشاعر له بالمعنى المطروح في البيت الثاني من القصيدة، فزواج الخمرة البكر بالماء نتج عنه ولادة أطفال درَّ على مهد من الذهب، ولعل كلمة (الدُّر)

---

(١) درر النحور، ص: ٧٠٧.

(٢) درر النحور، ص: ٧٠٧.

جعلت الوصول إلى لفظ (الذهب) في الروي أكثر سهولة بالتعاون مع المعنى العام للبيت، ويمكن القول بالنسبة للبيت الذي يليه، إن عبارة: (جلت ظلمة الأحزان) تستدعي لفظة (الكُربِ) المرادفة للأحزان، أو المرافقة لها، فمن يُصاب بالكُرَبِ، يكون حزينا كما هو معلوم. وفي البيتين: الرابع والخامس من القصيدة ورد فيهما المعنى متمسكا بزمام القافية بصورة لا تسمح للقارئ التوجه إلى لفظ آخر غير اللفظ المذكور فيهما. فلفظة (الحقب) المسبوقة بكلمة (سالف)، وثيقة الارتباط بخمرة بعيدة العهد بالمعاصر، أي: مر عليها زمن طويل، فلو نطقت لحدثت عن ذلك الزمن الغابر: (لحدثتنا بها في سالف الحقب)، والأمر نفسه بالنسبة للبيت الذي يليه، ففيه وصف لأولئك الرفاق الذين لم تقتصر رفقتهم على معاقرة الخمرة معهم، بل كانوا قبل ذلك رفقاء له في منادمة العلم والأدب. وقد عززت لفظة (العلم) من تمكُّن لفظة (الأدب) في القافية.

وأما ما يتصل بالجزء الخاص بالمديح في هذه القصيدة، فنجد أول الأبيات التي انتقل فيها الشاعر للممدوح، وفيه تتجلى (براعة التخلص[1]) عند الشاعر، إذ يمهد لذلك بوصفه للروض الذي شاركت في حياكة مطارفه يد السحب مع يد الربيع في قوله:

بُسْطٌ منَ الروض قد حاكت مطارفَها   يد الربيع وجارتْها يد السُّحُبِ[2]

(١) المقصود بـ (براعة التخلص): حسن الانتقال من غرض إلى آخر في النظم أو النثر نحوى أن يكون الشاعر مستطلعا لقصيدته بالغزل حتى إذا فرغ منه خرج إلى المدح على مخرج مناسب للأول بحيث يكون الكلام آخذا بعضه برقاب بعض، كأنه أفرغ في قالب واحد. [انظر: معجم البلاغة العربية لبدوي طبانة، المصطلح رقم: ٢٤٧].

(٢) درر النحور، ص: ٧٠٧.

ثم يقول:

باتَــتْ تجــودُ علينــا بالميــاه، كــما جــادتْ يَـدُ الملـك المنـصور بالـذهب[١]

وعلى الرغم من استعمال الشاعر للفظة (الذهب) في البيت الثاني من القصيدة، إلا أنَّكَ لا تجد بُدا من استعمال هذه اللفظة لروي هذا البيت، وكأنها جزء منه لا يمكن انفصاله عنه، ولا يتم المعنى إلا به في هذا الرَّوي المختار لهذه القصيدة.

وفي آخر بيتين من هذه القصيدة يقودك المعنى فيهما إلى الروي بكل سهولة ويسر. ففي الأول منهما وصف لصدق القريض في الممدوح، وفي الثاني دعاء للممدوح بأن يبقى في نعَمٍ محروسة من صروف الدهر ما بقيت الأفلاك تدور. يقول الشاعر في هذين البيتين:

بــدائِعٌ مــن قــريض لــو أتيــتُ بها في غــيركُمْ كــان منــسوبا إلى الكــذب
بَقِيــتَ مــا دارتْ الأفــلاك في نعــم محروسة من صروف الـدهر والنُّـوب[٢]

يخاطب الشاعر ممدوحه في البيت الأول بقوله: إن ما ذكره من مديح فيه لا يصدق إلا عليه، ولو قال ما قاله في غيره لعدَّه الناس كاذبا لعدم توافر تلك الصفات في غير ممدوحه، ومن يتلق هذا المعنى لا يجد كلمة ملائمة للروي غير كلمة: (الكذب).

وتقودنا عبارة (محروسة من صروف الدهر) في البيت الثاني إلى كلمة (النُّوَبِ) إذ غالب ما يرافق صروف الدهر نوائبه، ومعرفة روي القصيدة يدعم إثبات هذه اللفظة في رويِّ البيت المذكور، ومعلوم أن الدعاء للممدوح في ختام القصيدة

(١) درر النحور، ص: ٧٠٧.

(٢) درر النحور، ص: ٧٠٨.

يدخل ضمن: (حسن الختام[١]) وهو فن من فنون البديع.

٣- قصيدة: قافية التاء.

مطلعها:

تابَ الزمانُ مِنَ الذُّنُوبِ فَواتِ   واغنَمْ لذيذ العيش قبل فَواتِ[٢]

الروي في هذه القصيدة التاء المكسورة المسبوقة بألف المد، فهي مردوفة، ومعلوم أن هذه الألف لازمة للروي في جميع أبيات القصيدة، وعلى الشاعر الالتزام بها.

ومن الأبيات التي هيأ فيها الشاعر المعنى ليقود القارئ إلى القافية، بل ليوطئ لنفسه الطريق إلى القافية تذكر النماذج التالية:

قال في البيت الخامس من هذه القصيدة متحدثا عن الروضة التي اتخذها وأصحابه مكانا لشرب المدام:

تغدو سُلافُ القطر دائرة بها   والكأس دائرة بكفَّ سقاةِ

فقد ضمن الشاعر الشطر الأول معنى يقوده إلى الشطر الثاني؛ إذ جعل سلاف القطر يدور على الروض لينعشها ويحييها وقابلة في الشطر الثاني بجعل كأس الخمرة تدور عليها من قبل السقاة، ولا تجد غير لفظ (السقاة) ملائمة للروي في هذا البيت وفي البيت الخامس عشر موطن التخلص إلى الممدوح يقول:

تستلُّ فيها للبروق صوارما   كصوارم المنصور في الغارات[٣]

---

(١) يسمى أيضاً (حسن الانتهاء) وهو أن يكون آخر الكلام مستعذبا حسنا؛ لتبقى لذته في الأسماع، مؤذنا بالانتهاء، بحيث يبقى المستمعون يحسون ببلاغة المتكلم، ويتمنون الاستزادة من حديثه أو نظمه. [أنظر: معجم البلاغة العربية لبدوي طبانة، المصطلح رقم: ١٨٤].

(٢) درر النحور، ص: ٧٠٩.

(٣) درر النحور، ص: ٧٠٩.

والضمير في قوله (فيها) يعود إلى (السحائب) التي ذكرها في البيت السابق، إذ يشبه الشاعر البروق بالصوارم عن طريق الاستعارة، ويشبه تلك الصوارم بصوارم المنصور حين يستلها في غاراته على أعدائه، وكل من يتعامل مع الشعر يدرك أن لفظة (الغارات) قد فرضت نفسها على الروي في هذا البيت بعد معرفة الروي الخاص بهذه القصيدة.

وإذا ما انتقلنا إلى الجزء الخاص بالمديح، فنقرأ للشاعر قوله في البيت السادس والعشرين متحدثا عن القوم الذين تركوا ديارهم شوقا للقياه فوجدوا أنفسهم أمام نهر من العطاء ينسيهم الأهل والوطن، وهو في هذا البيت يشير إلى نفسه، وقد ترك العراق (أرض الفرات) من أجل لقاء الممدوح، يقول:

تركُوا على شَاطِيْ الفُراتِ دِيارَهُمْ   وسَمَوا إلَيْكَ، فأحدقوا بفرات[1]

ولعله من نافلة القول أن المعنى الذي تضمنه الشطر الأول من هذا البيت موطئا لما بعده، ومهيَّئا للروي، وكأن الشاعر قد لجأ إلي هذا الإرصاد ليضمن رويا بالتاء المكسورة المسبوقة بألف التأسيس من دون عناء.

ومثل هذا البيت، البيت الذي ختم به الشاعر قصيدته وهو البيت التاسع والعشرون الذي يقول فيه:

تِـهْ في الأنامِ، فلا برِحْتَ مُؤمَلاً   تجلو الجفون، وتملأ الجَفَنَاتِ[2]

إذ إن من دواعي إجلاء الجفون من البكاء بالنسبة للفقراء ولأجفانهم طعاماً ومئونة، فجاء لفظ (الجفنات) في نهاية البيت منقادا إلى المعنى، وكأن المعنى يسوقه ليستقر في نهاية البيت رويًا له.

(١) درر النحور، ص: ٧١٠.
(٢) درر النحور، ص: ٧١٠.

وتجدر الإشارة في هذا المثال، والذي قبله إلى دور فن (الجناس) في تمكين الشاعر من الوصول إلى الروي من غير تكلف، فبين (الفرات) و (فرات) جناس تام، وبين (الجفون) و (الجفنات) جناس غير تام، فعاضد هذا الفن فن (الإرصاد) ليتحقق غرض الشاعر وغايته.

٤- قصيدة: قافية الثاء.

مطلعها:

ثِقَتــيْ بغــير هَــوَاكُمُ لا تَحْــدُثُ ... ويَــديْ بحبْــل وصَــالِكُم تتــشبث[1]

الرويُّ لهذه القصيدة (الثاء المضمومة) وهي مسبوقَة بمتحرك مسبوق بساكن، وبعد معرفة هذا الروي يمكن ذكر عدد من أبيات هذه القصيدة التي وظف فيها الشاعر فن (الإرصاد) على النحو التالي:

منذ أول بيت في هذه القصيدة المعنونة (قافية الثاء) وهي من القوافي القلائل التي يستعملها الشعراء، ولذا فإنك تجد الشاعر مدفوعا لتوظيف فن (الإرصاد) بشكل لافت للقارئ، تدفعه للظن بأن نصف المعاني المطروحة في أبيات هذه القصيدة أراد لها صفي الدين الحلي أن تكون جسرا يعبر عن طريقه إلى الروي، وربما كان يخشى التورط في قافية نابية لا تتلاءم مع مضمون البيت. وقد نجح الشاعر في القيام بهذه المهمة منذ البيت الأول، حيث يجد القارئ نفسه بعد الانتهاء من الشطر الأول من البيت، وهو يعلم أن الشاعر في هذه القصائد كلها - من غير استثناء - يلزم بالتصريع، فيجعل نهاية الشطر الأول من البيت الأول من كل قصيدة منبئا عن رويِّها. ولذلك فإن المعنى يقودك - كثيرا - إلى معرفة الروي منذ البيت الأول للقصيدة بناء على معرفتك لنهاية الشطر الأول منه، وعندما تتأمل مطلع هذه القصيدة بعد الفراغ

(١) درر النحور، ص: ٧١١.

من قراءتك لشطره الأول (ثقتي بغير هواكُمُ لا تَحْدُثُ) تستطيع من دون توقف معرفة الروي في الشطر الثاني بعد فراغك من عبارة: (ويدي بحبل وصالكم) أن كلمة (تتشبث) هي الماثلة أمامك لتضعها في مكانها ولا تحتاج إلى تفكير عميق، أو بحث طويل عن لفظة تكمل لك البيت المذكور، وعلى الرغم من صعوبة البحث عن الكلمات المختومة بالثاء، فإن فن (الإرصاد) في هذه القصيدة يتكفل بمساعدتك على هذه المهمة كما تكفل بمساعدة الشاعر نفسه إما عن طريق المعنى وحده المؤدي إلى الروي أو بمساندة بعض الفنون البديعية الأخرى ومنها: رد العجز على الصدر، والطباق.

فمن الأول قوله:

ثَكِلَ الورى طرفي المسهَّدَ فابعثوا   طيف الخيال إليَّ، أو لا تبعثوا(١)

وقوله في ذكر أوصاف الممدوح:

ثَبِتُ الجَنَانِ يكادُ يُبْعَثُ مُرْسَلاً   لو أنَّ بعدَ محمدٍ مَنْ يُبْعَثُ(٢)

وفي البيتين كليهما ساند (رد العجز على الصدر) فن (الإرصاد) في تهيئة المعنى المؤدي إلى القافية. ومن الثاني قوله:

ثَبَتَتْ مغارِس حُبِّكُمْ في خاطِرِيْ   فَهْوَ القديمُ، وكلُّ حُبٍّ مُحْدَثُ(٣)

وقوله:

ثاروا بنا، فطفقتُ حين أراهُمُ   حَذِراً أُذَكِّرُ ذِكْرَكُمْ، وأُؤَنِّثُ(٤)

---

(١) درر النحور، ص: ٧١١.

(٢) درر النحور، ص: ٧١١.

(٣) درر النحور، ص: ٧١١.

(٤) درر النحور، ص: ٧١١.

ومن الأبيات التي يقود فيها المعنى وحده إلى القافية قوله:

ثغـر الغـلا مـن نـوره متبـسم، وفـمُ الزمـان بفـضله متحـدثُ[١]

وقوله:

ثـارتْ بنـا تطـوي القفـار، فعنـدما آنَـسْتُ نـارَكَ قلْـتُ للركْـبِ: امكُثُـوا[٢]

والمعنى ـ هنا ـ مستدعى من الآية القرآنية الكريمة (امكثوا، إني آنستُ ناراً)، وهناك من أبيات القصيدة ما ساند فيها (الترادف) فن (الإرصاد) ليهيئ المعنى الذي يقود القارئ إلى القافية، ومنها قوله:

ثَلَبَ الورى عرضي المصون وحبَّـذا لَـوْ صَـحَّ مـا قـال العـدى وتحـدثوا[٣]

وفي القصيدة أبيات كثيرة طوع فيها الشاعر المعاني لتسير بالقارئ إلى الروي الذي وجد له مكانا مُعدًّا له من قبل الشاعر عن طريق استغلاله الفن (الإرصاد).

٥- قصيدة: قافية الجيم.

مطلعها:

جاءَتْ لتَنْظُرَ مَـا أبْقَـتْ مِـنَ المُهَـجِ فعطَّـرتْ سـائِر الأَرجْـاَءِ بِـالأرجِ[٤]

رويُّها (الجيم المكسورة) وهي مسبوقة بحرفين متحركين، ومن الأبيات التي وظف فيها الشاعر فن (الإرصاد) ما يلي:

في البيت الثاني من القصيدة يقول صفي الدين:

---

(١) درر النحور، ص: ٧١١.

(٢) درر النحور، ص: ٧١٢.

(٣) درر النحور، ص: ٧١١.

(٤) درر النحور، ص: ٧١٣.

جَلَتْ علينا مُحَيَّا لَوْ جَلَتْهُ لنا   في ظلمةِ الليل أغنانا عن السُّرُج[١]

وتلاحظ ـ هنا ـ أن دوران المعنى حول وجه الحبيبة المضيء وذِكْرهُ ظلمة الليل في الشطر الثاني واستغناء الشاعر بنور ذلك الوجه في الظلام بدلاً مما يستعان به عادة على إنارة ظلمة الليل وهي (السُّرُج)، لتيقنت أن هذه اللفظة لا يمكن استبدالها بغيرها في الروي، وخاصة عندما يكون معلوما لديك أن حرف الروي لهذه القصيدة هو حرف (الجيم).

وفي البيت السادس من القصيدة يوظف الشاعر ثقافته الدينية ويستعين بالحكم القرآني: (ليس على المريض حرج) في قوله:

جارتْ لعرفانها أنّي المريضُ بها،   فما علَيَّ إذا أذنبتُ مِنْ حَرجِ[٢]

ولا أستبعد أن هذا التوظيف كان مقصودا ليضمن به الشاعر قافيته التي تناديه بنفسها حيث نادى هو ذلك المعنى.

ويختم في البيت التاسع من هذه القصيدة الجزء الخاص بالنسيب ليتخلص إلى الممدوح في البيت العاشر فيقول:

جارَتْ لحاظُكِ فينا غيرَ راحمَةٍ   ولذَّةُ الحبَّ جَوْرُ الناظِرِ الغَنِجِ

جُورِيْ، فلا فرجا لِيْ مِنْ عذابِكِ لِيْ   إلا يد الملك المنصور بالفرجَ[٣]

فجعل (الفرج) مدار المعنى في بيت التخلص ليستغل فن (رد العجز على الصدر) فيقوده المعنى إلى قافية لا يمكن أن يلتفت إلى غيرها، وقد هيأت نفسها لكونها جزءا من ذلك المعنى.

---

(١) درر النحور، ص: ٧١٣.

(٢) درر النحور، ص: ٧١٣.

(٣) درر النحور، ص: ٧١٣.

٦- قصيدة: قافية الحاء.

مطلعها:

حيَّ الرِفاقَ، وطُفْ بكأسِ الراَّحِ واطرُزْ بكأسٍ حُلَّةَ الأَفْراحِ(١)

الروي في هذه القصيدة (الحاء المكسورة) المسبوقة بألف المد، أي مردفة بألف المد وهي واجبة الالتزام في جميع أبيات القصيدة. وبدأ الشاعر قصيدته بوصف الخمرة ثم انتقل إلى وصف الطبيعة ثم إلى وصف الممدوح، ولعله من المناسب أن يكون الاختيار لنماذج فن (الإرصاد) موزعا على هذه الأغراض الثلاثة فمن وصف الخمرة تختار قوله:

حَبَبٌ تظلُّ به الكؤوس كأنَّها خصرُ الفتاة ممنطقاً بوشاحِ(٢)

ولعل لجوء الشاعر إلى التشبيه التمثيلي في هذا البيت أعانه كثيرا في تهيئة الروي (وشاح) اللفظ المناسب لخصر الفتاة الممنطق به.

ومن وصف الطبيعة نختار قوله في وصف حلل الربيع:

حُلَلٌ، إذا بكت السحائبُ أشْرقَتْ بخُدودِ وَرْد، أو ثغور أقاحِ(٣)

فذِكْرُ الثغور المسبوقة بخدود الورد لا يناسبها إلا الأَقاح لعلم قارئ البيت برويِّ القصيدة، ولأن المعنى قاد إليه.

ومن مديحه نختار له قوله في ذكر صفة (الحزم) لممدوحه، يقول:

حزمٌ فتحتَ به الأمور، وإنها كالقُفلِ محتاج إلى المفتاحِ(٤)

(١) درر النحور، ص: ٧١٥.

(٢) درر النحور، ص: ٧١٥.

(٣) درر النحور، ص: ٧١٥.

(٤) درر النحور، ص: ٧١٦.

فجاءت كلمة (المفتاح) مسرعة لتأخذ مكانها المخصص لها بحيث لا يمكن لكلمة أخرى إقحام نفسها في هذا المكان. وتلاحظ في الأمثلة الثلاثة على تنوعها قدرة الشاعر على تهيئة المعنى المُوصِل إلى الرَّوي من دون عناء.

٧- قصيدة: قافية الخـاء.

مطلعها:

خيالُ سرى والنَّجمُ في القُرب راسِـخُ ... أَلَمَّ، ومِـــنْ دُونِ الحبيـــب فراســـخ(١)

رويُّ هذه القصيدة (الخاء المضمومة) قبلها حرف متحرك بالكسر مسبوقة بألف التأسيس التي تلزم الشاعر التقيد بها في جميع أبيات القصيدة ـ بحسب علم القوافي ـ وبعد معرفة هذا الرويِّ، إليك بعض الأبيات التي وظف فيها صفي الدين الحلي فن (الإرصاد)، فهيأ المعنى لأجل تيسير الوصول إلى القافية.

يقول مخاطبا حبيبه ومبديا قلقه من احتمال فسخ الحبيب للعهد الذي بينهما، ومؤكدا في الوقت نفسه بالتزامه لذلك العهد من قبله، فيقول:

خَشِيْتُ انفساخَ العَهْدِ عنَّي، وإنَّـني ... لعهـــدك- لا والله- مـــا أنـــا فَاسِـــخُ

وجليٌّ في هذا البيت استغلال فن (رد العجز على الصدر) لتهيئة القافية شديدة الارتباط بالمعنى المطروح في البيت. ومن الجزء الخاص بالمديح نذكر ما قاله من أوصاف الممدوح المتمثلة في خبرته بشؤون الملك وعدله وعلمه وحلمه يقول:

خبيرٌ بـأمر المُلْـكِ، عـدْلُـكَ باسِـطٌ ... وعلمــك فيَّــاض، وحِلْمُــكَ راسِــخُ

وعادة ما يوصف الحلم بالرزانة، والثقل، وقد قيل في الفخر: (أحلامنا تزن الجبال رزانة) ولأن الرويَّ لهذه القصيدة معلوم سلفا بأنه الخاء المضمومة المسبوقة

(١) درر النحور، ص: ٧١٧.

بحرف متحرك بالكسر تتقدمه ألف التأسيس فإنك لن تجد كلمة غير (راسخ) ملائمة لقافية البيت.

أما النموذج الثالث لفن (الإرصاد) في هذه القصيدة فهو حديث الشاعر في آخر بيت للقصيدة ـ البيت التاسع والعشرون ـ عن مدائحه التي صاغها كالقلائد، فأنشدها الرواة، وأقبل على كتابتها النساخ، فيقول:

خلِيٌّ، يصُوغُ المدح فيك قلائدا، ويُنشِدُه راوٍ، ويكتب ناسِخُ[1]

وقد مهَّد بعبارته: (وينشده راوٍ) لقوله: (ويكتب ناسخ) فجاء الرويُّ منقاداً إلى المعنى طواعية لا كرها.

٨- قصيدة: قافية الدال.

مطلعها:

دَمْعٌ مزائِدُ قَطْرِه لا تجمدُ، أنَّى، ونارُ صبَابَتِيْ لا تخمدُ[2]

الروي لهذه القصيدة (الدال المضمومة) وهي مسبوقة بحرف متحرك فساكن، وتبدأ هذه القصيدة بوصف الشاعر لحزنه وألمه على فراق الأحبة وخُلُو الديار منهم، ثم يعاتب الدهر ويذمه، ومن هذا الذم يتخلص إلى ممدوحه فيقول:

دهرٌ ذميمُ الحالتين، فما به شيءٌ سوى جود ابن أرتق يُحْمَدُ[3]

وفي هذا التخلص جمع الشاعر بين جمال المعنى وفن (الإرصاد)، فجاءت القافية متعلقة بالمعنى يصعب انفكاكها عنه وصار المعنى لا يطلب غير كلمة (يُحْمدُ) في ذلك المقام.

(١) درر النحور، ص: ٧١٨.

(٢) درر النحور، ص: ٧١٩.

(٣) درر النحور، ص: .

ومن مديحه لابن أرتق (الملك المنصور) - وإن كان فيه مبالغة تقترب من الغلو - وصفه له بدفعه الخطوب عن الأنام، ورعايته للعباد بعينه التي لا تنام قوله:

دفَع الخُطوبَ عن الأنام بَعْدلِه ورعى العبادَ بُمقلةٍ لا ترْقُدُ[١]

فجاءت عبارته في الشطر الثاني منسجمة معنى ورويا وقد وظف الشاعر فن (الطباق) في عدد من أبيات القصيدة، فساعده ذلك كثيراً في تيسير الوصول إلى الرويَ، ومن أمثلة ذلك قوله في الممدوح الأبيات التالية:

داعٍ، إذا ما قام يوما خاطبا، فالهام تركع والجماجم تسجد[٢]
دانيتُ ربعَكَ والأعادي شُمَّتٌ، فرجَعْتُ عنه والورى ليَ حُسَّدُ[٣]
دُسْ هامةَ العلياءِ وابقَ مُملَّكاً أبداً يَحُلُّ بِكَ الزمانُ ويعْقُدُ[٤]

فقد مَهَّد ذكر الركوع للسجود، والشماتة لذكر الحسد، والأمر نفسه بالنسبة للحل والعقد في البيت الأخير، وبإمكان القارئ التعرف عن طريق المعنى المطروح في كل بيت من هذه الأبيات بمساندة فن (الطباق) على الروي؛ لأن القافية معلومة لديه سلفا، وهل فن (الإرصاد) إلا دلالة المعنى على القافية في الشعر، أو دلالة أول الكلام على آخره في النثر؟.

٩- قصيدة: قافية الذال.

مطلعها:

ذَكَرَ العُهُودَ فأسْهَرَ الطَّرْف القَذِيْ صَبٌّ بغير حَديثكُمْ لا يغْتَذِيْ[٥]

---

(١) درر النحور، ص: ٧٢٠.

(٢) درر النحور، ص: ٧٢٠.

(٣) درر النحور، ص: ٧٢٠.

(٤) درر النحور، ص: ٧٢٠.

(٥) درر النحور، ص: ٧٢١.

رويُّ هذه القصيدة (الذال المكسورة) وهي مسبوقة بحرف متحرك فساكن، ومن نماذج توضيف الشاعر لفن (الإرصاد) في هذه القصيدة قوله:

ذَمَّ الهـوى لما تـذكَّر إِلْفَـهُ بالجـامِعَينِ، وحَبْلُـهُ لَمْ يُجْـذِدِ
ذرَّ النـسيمُ عليـه مـن أكنافِـهِ نَـشْرَ العَبـيْرِ فـشاقَهُ العَـرْفُ الـشذَّي
ذابتْ بكم يـا أهـل بابِـلَ مُهْجِتـيْ، فتنغَّـصَتْ بـالعيشِ بَعْـدَ تَلَـذُّذِ[١]

فجميع القوافي في هذه الأبيات يقود المعنى إليها، والطباق في البيت الأخير له دور كبير في الوصول إلى قافيته. ويقول في البيت العاشر من القصيدة، وهو بيت التخلص:

ذُلُّ عـلاني، والعـداةُ عزيزةٌـ، لـو لم يكـنْ جـودُ ابـنِ أرتـق مُنْقِـذِيْ[٢]

فجعل نفسه ذليلاً أمام أعدائه ليمهِّد إلى حاجته لمنقذ له من ذله، وخلاصه من أعدائه، فجاءت كلمة (مُنقِذِيْ) خير تمام للمعنى، بل هي جوهره.

ويقول في مديحه لابن أرتق:

ذُعِرَ الزمانُ وقال: هل مِـنْ عاصـمٍ منـهُ أُلُـوذُ بـهِ؟ فَقلْـت لـه: لُـذِ[٣]

وفي هذا البيت يظهر جليا جمال فن (الإرصاد) لفظاً ومعنىً، كما تظهر قدرة الشاعر على استغلال هذا الفن بصورة باهرة.

١٠ - قصيدة: قافية الراء.

مطلعها:

رَقَّتْ لنا حِينَ هَـمَّ الـصُّبْحُ بالـسَّفَرِ وأقْبلَتْ في الدجى تَـسْعَى عَـلى حَـذَرِ[٤]

---

(١) درر النحور، ص: ٧٢١، والأبيات متتالية، هي الثالث والرابع والخامس من القصيدة.

(٢) درر النحور، ص: ٧٢١.

(٣) درر النحور، ص: ٧٢٢.

(٤) درر النحور، ص: ٧٢٣.

الرَّوِيُّ ـ هنا ـ (الراَّء المكسورة) المسبوقة بحرفين متحركين، ومن أبياتها التي تقود فيها المعاني إلى القافية قوله في البيت الثامن من القصيدة وهو ضمن الجزء الخاص بالنسيب.

رَنَتْ نجومُ الدُّجى نحوِي فما نظَرَتْ مَنْ يرشِفُ الراَّح ليلا من فم القمر[1]

ففيه ذكر الشاعر (نجوم الدجى) و (يرشف) و (من فم) كما ذكر (الليل) المناسب للدجى وللنجوم، فجاءت كلمة (القمر) لتكمل هذا التناسب وتحقق الانسجام، وفي قوله في البيت الذي قبله (رشفتُ بُرْدَ الحميّا مِنً مَرَاشِفِها) تمهيد ملائم لمعنى البيت الذي بعده. ومن الأبيات التي وظف فيها الشاعر فن (الإرصاد) أيضا، قوله في ذكر خصال ممدوحه:

راحاتُهُ مذْ نشا في المُلْكِ قد عهِدَتْ يَوْمَ النَّدى والرَّدى بالنَّفْع والضَّرر[2]

وقد أسهم فن (الطباق) في هذا البيت في تحقيق فن (الإرصاد) إذ تهيأت القافية (الضَّرر) عن طريقه ذكر (النفع) قبلها والكلمتين الأُخريين (النَّدى) و (الرَّدى) وكل ذلك نسج المعنى المؤدي إلى تلك القافية.

وكذلك قوله في الممدوح:

رفِقْتَ بالناس في كل الأمور، فقد أضحى الزَّمانُ إليهمْ شاخص البصَرَ[3]

فإن كلمة (شاخص) تستدعي كلمة (البصر) لا محالة كما أن كلمة (القوس) تستدعي كملة (الوتر) في قوله:

---

(١) درر النحور، ص: ٧٢٣.

(٢) درر النحور، ص: ٧٢٤.

(٣) درر النحور، ص: ٧٢٤.

رَمَــتْ إليــكَ بنــا هُــوْجُ مُــضَمَّرَةٌ كأنهــا في الــدُّجى قــوس بــلا وتــر[١]

١١- قصيدة: قافية الـزاء.

وفي الديوان: (قافية الزاي) بالياء، وبعضهم ينطقها هكذا، ولعل ذلك من تخفيف الهمزة كما نقول: نبيُّ الله بدلاً من (نبيء الله) لأنها من أنبأ- ينبئ.

مطلعها:

زار، والليــــل مــــؤذِنٌ بــــالبِرازِ وَهُــوَ مــنْ أعْــينُ العــدى في احــتِرازِ[٢]

الرَّويُّ في هذه القصيدة (الزاء المكسورة) المسبوقة بألف المد التي تجبر الشاعر أن يلتزم بها في كل أبيات القصيدة، لأن (الرَّدفَ) من حروف القافية الستة.

ومن الأبيات التي وظف فيها الشاعر فن (الإرصاد) في هذه القصيدة قوله في الجزء الخاص بالنسيب:

زانَ حُـسْنَ المقــالِ بالفعــل منــه، ووعــــود الوصــــالِ بالإنْجــــاز
زائـد الحـسنِ سرَّهُ حُـسْنُ صَـبْري، فغــــدا بالجميــــل عنــــه يُجــــازيْ[٣]

ففي البيت الأول مهَّد للمعنى اللاحق بقوله إن الحبيب أتبع حسن قوله لي بجمال الفعل منه، إذ أنجز وعده بالوصال لي. فكلمة (إنجاز) التي ختم بها البيت باتت جاهزة للشاعر، وللقارئ أيضا؛ لأنها متممة للمعنى من جهة ومحققة للرويَّ الزائي من جهة أخرى، وهذا هو المطلوب. وفي البيت الثاني هيأ المعنى تمام التهيئة للقافية، إذ جعل محبوبه مسرورا بحسن الصبر معه، وما جزاء الإحسان إلا الإحسان،

(١) درر النحور، ص: ٧٢٤.

(٢) درر النحور، ص: ٧٢٥.

(٣) درر النحور، ص: ٧٢٥.

فأخذ يجازيه بالجميل على ذلك الصبر، فجاءت القافية (يجازي) جزءا متصلاً بالمعنى لا يمكن عزلها عنه.

ومن قوله في الممدوح مشيرا إلى مكارمه وهباته:

زيـنُ ملـكٍ فـاق المكـارمَ وامـ ... تـاز بالهبـات أيّ امتِيـاز[١]

استغل الشاعر فن التصدير (رد العجز على الصدر) لمساندة فن (الإرصاد) وفي الدعاء للممدوح يقول:

زادك الله، يـا أبـا الفـتح مجـداً، ... إنـه للكـرام نعـم المُجـازي[٢]

وهذا هو الشعر الذي وصفه النقاد بأن معانيه تقود إلى قوافيه وخير الشعر ما عرفت قافيته قبل تمامه.

١٢- قصيدة: قافية السين.

مطلعها:

سَـفَحَ المِـزاجُ عـلى حُمَيَّـا الكـاسِ ... وَسَـعى يَطُـوفُ بِهـا عَـلَى الجُـلاَّسِ[٣]

رويُّ هذه القصيدة: (السين المكسورة) وهي مردوفة بحرف الملا (الألف) والرَّدف من حروف القافية الستة التي يلزم الشاعر التقي دبها في جميع أبيات القصيدة، وقد بدأت بوصف مجالس الشراب، ووصف الخمرة، ومن أبياته في هذا الجزء التي وظف فيها فن (الإرصاد) قوله في البيتين التاليين للمطلع:

---

(١) درر النحور، ص: ٧٢٥.

(٢) درر النحور، ص: ٧٢٦.

(٣) درر النحور، ص: ٧٢٧.

ساقٍ، فلو طرح المدامَ لأسكَرَتْ صَهْباءَ فاتر طرفِهِ النَّعَّاس
سكرانُ منْ خمرِ الدَّنانِ كأنَّما عَبَثَ النَّسيمُ بقَدِّهِ الميَّاسِ(١)

وكذلك في البيت السادس من القصيدة وقد ساعد فن (الاقتباس) من القرآن الكريم على تهيئة البيت لفن (الإرصاد) وفيه يقول:

سكَنَتْ مقَرَّ عقولِهِمْ وتمكَّنَتْ فغَدَتْ توسوسُ في صدور الناسِ(٢)

وإذا تأملت في رويِّ هذه الأبيات الثلاثة وجدت شدة الارتباط بين المعنى والقافية. ففي الأول وصفُ الطرفِ الغائرِ بالنعاس تركيب مألوف، ووصف معروف، وكذلك في البيت الثاني فإن كثيرا من الشعراء، وغيرهم من سائر الأدباء إذا أرادوا وصف القد أو قوام المرأة بالرشاقة، قالوا بأن قدُّه ميَّاس، أي كثير التمايل لخفته، أما البيت الثالث فما أن تصل إلى قوله: (توسوس في صدور) إلا وتجد نفسك تنطق بالقافية (الناس) دون توقف، أو تردد ويساعدك على ذلك أمران الأول: معرفتك بالروي، والثاني استحضارك للآية الكريم من سورة (الناس). والقارئ لهذه الأبيات لا يتردد في الحكم عليها بتوافر الفن البديعي - موضوع هذه الدراسة - (فن الإرصاد).

أما الجزء الخاص بالمديح في هذه القصيدة، فقد وظف الشاعر فيه (فن الإرصاد) في عدد من أبيات المديح، وهو كما ألِفناه في القصائد السابقة قد يمهد لهذا الفن بفن آخر من فنون البديع الأخرى، وخاصة (رد العجز على الصدر)، و(الطباق)، والأول، وإن كان ضمن المحسنات البديعية اللفظية، إلا أنه يعاضد المعنى

---

(١) درر النحور، ص: ٧٢٧.

(٢) درر النحور، ص: ٧٢٧.

لتهيئته للقافية التي تنقاد إلى سائر معنى البيت طواعية دون إكراه. أما (الطباق) فهو فن بديعي، ضمن المحسنات المعنوية؛ إذ يعتمد على توفير لفظ يقابل أو يطابق لفظا ذكر قبله، والمعنى العام للبيت هو الذي يحدد الموقع الملائم لهذا اللفظ المضاد وهنا يتدخل (فن الإرصاد) ليجعل القافية المكان المناسب لذلك اللفظ، ولبيان ذلك من أبيات هذا الجزء من القصيدة نذكر البيت الحادي والعشرين من القصيدة، والبيت السادس والعشرين، لتظهر مساندة فن (الطباق) لفن (الإرصاد)، يقول في الأول:

سَبقَتْ عطاياه السؤالَ، فَمَالُهُ ... في مَأْتَمٍ، والناس في أَعْراسِ(١)

ويقول في الثاني:

سُعِدَتْ بك الدنيا، وعَادَ نِفارُها، ... من بعد وحْشَتِها، إلى الإِيناسِ(٢)

فهيأ في البيت الأول (للأعراس) بذكر (المأتم) كما هيأ في الثاني لكلمة القافية (الإيناس) بذكر (الوحشة). ولا يخفى سعي الشاعر في تمهيد معنى كل بيت من هذين البيتين ليمتطي من خلال ذلك فن (الطباق) بهدف الوصول إلى القافية. ففي الأول بدأ بمعنى مألوف عند الشعراء إذا قصدوا وصف ممدوحهم بالكرم فقال: إن عطايا ممدوحه تسبق سؤال من يقصده لغرض العطاء، ومن هذا المعنى هيأ معنى جديدا زعم فيه أن مال الممدوح صار كأنه في مأتم لفراق صاحبه، وصار الناس الذين حصلوا على بغيتهم، وأملهم كأنهم في أعراس.

أما في البيت الثاني، فتحقق فيه فن (الإرصاد) عن طريق المعنى الذي طرحه أول البيت، بقوله: صارت الدنيا سعيدة بالممدوح، ثم جاء بالمعنى الممهد للقافية فقال، وتحولت حينئذٍ وحشتها إلى أنس.

---

(١) درر النحور، ص: ٧٢٨.

(٢) درر النحور، ص: ٧٢٨.

أما استغلاله لفن (رد العجز على الصدر)، وكثيرا ما يلجأ إليه الشاعر لضمان القافية فنذكر له قوله:

سَـعْيٌ أسـاسُ المجْـدِ منْـهُ ثابـتٌ، والمجْـدُ لا يُبْنـى بغـير أَسـاسِ(١)

فقد جعل معنى الشطر الأول ممهدا للمعنى المطروح في الشطر الثاني، وجاءت فيه القافية لصيقةً بالمعنى لا يمكن الالتفات إلى غيرها، وهذا هو فن (الإرصاد)، ومن هنا جعل بعض النقاد نوعا من الإرصاد يعود إلى اللفظ، وذكروا له أمثلة من هذا النمط، وقد مر ذلك في القسم النظري مفصلاً.

١٣ - قصيدة: قافية الشين.

مطلعها:

شـمولُ إلى نيرانهـا أبـدا نَعْـشُو، لِتُنْعِـشَنا مِـنْ بْعـدِ مـا ضَـمَّنَا نَعْـشُ(٢)

رويُّ هذه القصيدة: (الشين المضمومة)، وقد سبقها حرف ساكن مسبوق بحرف متحرك، وهذه القصيدة بدأت - مثل سابقتها - بوصف الخمرة، ويظهر فن (الإرصاد) في هذه القصيدة في عدد من أبياتها، وأول تلك الأبيات البيت الذي يتلو هذا المطلع، يقول فيه الشاعر:

شُـغِفنا بهـا والعـزُّ قـد مـدَّ ظِلَّـهُ عَلَيْنـاَ ووجْـهُ الأرض هـشٌّ لنـا بَـشُّ(٣)

فإن كلمة (هش) تستدعي -غالبا- كلمة (بش)، وتقول العرب "لقيته فبش

(١) درر النحور، ص: ٧٢٨.

(٢) درر النحور، ص: ٧٢٩.

(٣) درر النحور، ص: ٧٢٩.

بي، وهش لي، وما رأيت أبشَ منه باللاقي[(١)]". والهش: انشراح الصدور والسرور بلقاء الآخر، وبش وجهه: أي: تهلل، وذلك من علامات اللقاء الجميل، ولذا فإن القافية في هذا البيت لا تعدو كلمة (بش) بعد التمهيد لها بكلمة (هش).

ومن الجزء الخاص بالمديح اقرأ الأبيات الثلاثة التالية:

شُجاعٌ تَرى مَتْنَ الجِيادِ مِهادَهُ، وتألَمُ جَنْبَيْهُ الوسائِدُ والفُرْشُ

شَبِيْهُ سُلَيمانِ الزَّمانِ، إذا غدا تَحُفُّ بهِ في سَيرِهِ الطَّيْرُ والْوَحْشُ[(٢)]

ثم يقول مخاطبا ممدوحه:

شَغَلْتَ صُرُوفَ الحادِثاتِ عنِ الوَرَى، فأبصارُهَا كُمْهٌ، وأسماءها طُرْشُ[(٣)]

وتستدعي (الوسائد) ذكر (الفُرش) في البيت الأول بعد التمهيد المُوَطِّئ لهذا المعنى في صدر البيت، إذ جعل جَنْبيْ الممدوح قد تعودت على متون الجياد لطول مكوثها عليها ـ كناية عن الشجاعة وكثرة الغزو ـ ثم جعل جنبيه لا تستريح للوسائد والفرش لعدم تعودها عليها.

وفي الثاني، هيأ فن (الإرصاد) بالتشبيه الذي بدأ به البيت، حيث جعل ممدوحه شبيها بنبي الله سليمان الذي سخر الله له الطير وسائر الحيوانات لخدمته. فعندما ذكر الشاعر بأن ممدوحه تحف به الطير في سيره، عطف عليها (الوحش)، لأن الرويَّ معلومٌ مسبقا بأنه (الشين المضمومة). أما البيت الثالث من هذه الشواهد الذي يخاطب فيه صفي الدين ممدوحه، فقد استعار الشاعر لصروف الدهر الحادثات أبصاراً

---

(١) الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، مج١، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م. ص: ٦١.

(٢) درر النحور، ص: ٧٣٠. (البيتان: ١٥، ١٦).

(٣) درر النحور، ص: ٧٣٠. (البيت: ٢٦).

وأسماعا، وأراد تعطيل هذه الجوارح عن طريق شغل الممدوح لها عن الورى، فوصف الأبصار بالعمى، والذي ينتظره القارئ، أو المتلقي - هنا - وصف الأسماع بالصم، ولأن الرويَّ هو (الشين المضمومة) فلا بديل عن استعمال كلمة (الطرش) وهيهات أن يتركها المتلقي إلى غيرها، وقد قدمها له (فن الإرصاد) على طبق من ذهب.

١٤- قصيدة: قافية الصَّاد.

مطلعها:

صرفُ المُدامِ بـه الـسُّرُورُ مُخَـصَّصُ، وبِـهِ الهمـومُ عـن القُلـوُبِ تُمَحَّـصُ[١]

الرويُّ لهذه القصيدة: (الصاد المضمومة)، وسيكون الاختيار من هذه القصيدة لفن (الإرصاد) قائما على ثلاثة نماذج متنوعة، الأول منها، يعتمد على المعنى الذي يقود إلى القافية، لكون كلمة القافية جزءا من ذلك المعنى، ومتمما له، فلا يمكن انفصالها عنه. والثاني يهيئ فيه (الطباق) القافية بعد تهيئة الشاعر المعنى الذي يقود إلى ذلك، فتكون (المطابقة) - هنا - مساعدا ومسانداً لفن (الإرصاد)، أما النموذج الثالث، فسيكون للترادف فيه دور كبير للوصول إلى القافية بعد تهيئة فن (الإرصاد) للمعنى. ولنبدأ بالنموذج الأول، لكون الإرصاد فيه غير مستعين بفن آخر، وإنما المعنى الذي هيأه الشاعر هو الذي يقودنا إلى القافية، يقول في البيت الثالث عشر من القصيدة:

صـاد القُلـوبَ بمقلتيـه ولَمْ أَجَـلْ أنَّ الجـآذرَ للقَـساوِرِ تَقْـنِصُ[٢]

بدأ الشاعر هذا البيت بالإشارة إلى أن للمعشوق مقلتين بمثابة السهام يصوبها نحو قلوب معشوقيه فيصطادها، ثم أبدى تعجبه من تلك الجآذر التي تتمتع

(١) درر النحور، ص: ٧٣١.

(٢) درر النحور، ص: ٧٣١.

بتلك العيون الساحرة - على الرغم من ضعفها - استطاعت أن تقنص الأسود، وذلك خلاف المألوف، إذ اعتادت الأسود على صيد الجآذر وافتراسها. ولعلك تلاحظ أن المعنى في البيت سخره الشاعر، وجعله قادرا على اقتناص تلك القافية الصادية المضمومة، المعلومة سابقا.

أما النموذج الثاني، فقد ساند فيه فن (المطابقة) فن (الإرصاد) كثيراً، وصار الوصول إلى القافية سهلا يسيرا بمساندة فن (الطباق)، اقرأ قوله في وصف ممدوحه:

صَعبُ العريكةِ، سَهْلَةٌ أخلاقُهُ ... قومٌ بهِ سَعِدُوا، وقومٌ نُغِّصُوا[1]

فتلاحظ في هذا البيت أن صدره مكون من جزأين، وعجزه مكون من جزأين أيضا، والمعنيان الموجودان في الصدر، يصف الشاعر فيهما ممدوحه بأنه صعب العريكة، أي: شديد النفس، قاس على الأعداء بعكس قولهم: لين العريكة بمعنى سهل الانقياد، وذكر أن من صفاته الخلق الطيب السهل مع قومه وجماعته، ثم تناول في عجز البيت ما يترتب على هاتين الصفتين، إذ إن قومه سعداء به لسهولته وطيب خلقه معهم، وقوم تنغصت عليهم عيشتهم بسبب شدته وقساوته عليهم، وهم الأعداء، وهنا يظهر دور فن (الطباق) في مساندة للمعنى الذي يقود إلى القافية.

ونأتي للنموذج الثالث، وهو البيت الأخير من القصيدة حيث يمتدح فيه الشاعر قصيدته التي نظمها في ممدوحه. ذلك في قوله:

صوبت نحوكُمُ عنان مدايحي ... فَمُدَقَّقٌ من نظمها ومُلَخَّصُ
صَحَّتْ معانيها، وشُرِّفَ لفظها ... بِكُمُ، وطابَ ختامُهَا والمخْلَصُ[2]

(١) درر النحور، ص: ٧٣٢.

(٢) درر النحور، ص: ٧٣٢.

ولو تأملت البيت الأخير لظهر لك توظيف فن (الإرصاد) جليا في الكلمتين الأخيرتين من الشطر الثاني؛ لأن طيب الختام يستدعي ذكر طيب التخلص؛ فكلهما فن بديعي -تم التعريف بهما آنفا- تحت مسمى: (حسن الختام، وبراعة التخلص)، وقد مهد لذلك بامتداحه لقصيدته التي جاء فيها بالمعاني الصحيحة والألفاظ الشريفة ثم أشار إلى ما تضمنته من أنواع البديع بذكر هذين الفنين.

١٥- قصيدة: قافية الضـاد.

مطلعها:

ضـحِكَتْ ثغـور حـدائق الأرض   فـسَهَتْ عُيـونُ النَّـرجسِ الغَـضِّ[١]

الرويُّ في هذه القصيدة ـ كما ترى ـ (الضاد المكسورة) المسبوقة بحرف ساكن قبله حرف متحرك والقصيدة بدأها الشاعر بوصف الطبيعة ثم ذكر أبياتا في وصف الخمرة وبعدها عاد إلى وصف الطبيعة ليتخلص منه إلى المديح.

ومن توظيفه لفن (الإرصاد) في وصف الطبيعة قوله في البيت الثاني مواصلا حديثه عن حدائق الأرض الضاحكة، فيقول:

ضربَ الرَّبيْـعُ بهـا مـضارِبَهُ،   وجَـرَتْ جَيـادُ الـسُّحبِ في الرَّكْـضِ[٢]

فإنك تجده في هذا البيت قد هيأ المعنى في شطره الثاني للقافية باستعماله الجري للجياد (جياد السحب) وقد عِلمتَ رويَّ القصيدة فناسب أن يكون ذلك الجري لجياد السحب في الرَّكْضِ. وفي الأبيات التي يصف فيها الخمرة يقول:

ضَحِكَ الحبابُ بهـا، وَقَـدْ غَـضِبَت   للـشَّارِبينَ بِـسُخْطِها تُـرِضْي[٣]

(١) درر النحور، ص: ٧٢٣.

(٢) درر النحور، ص: ٧٢٣.

(٣) درر النحور، ص: ٧٢٣.

وفي هذا البيت جعل (الطباق) رويه جاهزا بتهيئته للفظي: (الغضب، والسخط)، وقد جعل حبابَها يضحك لاستحالة رضى الشارب لها. وكما ساند فن (الطباق) فن (الإرصاد) في هذا البيت، فقد ساند (الترادف) في البيت الثاني في القصيدة فن (الإرصاد)، فالجري والركض متقاربان في معنيهما.

أما النموذج الثالث لتوظيف الشاعر فن (الإرصاد) في هذه القصيدة، فليكن من الجزء الخاص بالمديح، تأمل الأبيات الثلاثة التالية التي يقول فيها:

ضاقَتْ بجفلِهِ وعزمِتِهِ — أَرْضُ الفلا في الطَّوْلِ والعرَضِ

ضَلَّ الذي أضحى يُطَاوِلُهُ — وبإصْرِهِ يجري القضىَ المَقْضِيْ

ضَجِرَ الذي جاراهُ حِينَ رأى — سَهْمَ القضاءِ بأمرِهِ يَمْضِيْ(١)

تشعر بكل قافية من قوافي الأبيات الثلاثة السابقة تسرع إلى موقعها في الروي منقادة من قبل المعنى المطروح في كل بيت منها، وكأن كلمة (الروي) في كل بيت قد رشَّحَتْ نفسها لهذا المنصب من غير منازع أو منافس لها فيه.

١٦ - قصيدة: قافية الطاء.

مطلعها:

طاف يسعى بسرعة ونشاط — ويعاطي المُدامَ أحلى تعاطِ(٢)

حرف (الروي) في هذه القصيدة: (الطاء المكسورة) المسبوقة بحرف المد الذي يلزم الشاعر التقيد به في جميع أبيات القصيدة، ولعلك تلاحظ منذ مطلع هذه القصيدة توظيف فن (الإرصاد) باقتدار كبير، بحيث يجعل القارئ متهيئا للقافية بعد مصراع الشطر الأول من المطلع، وقد جعل المعنى الذي بنى عليه الشطر الثاني تقدم

(١) درر النحور، ص: ٧٣٤. (الأبيات: ٢٦، ٢٧، ٢٨).

(٢) درر النحور، ص: ٧٣٥.

لك القافية جاهزة بمساعدة فن (رد العجز على الصدر) (ويعاطي المدام أحلى تعاطِ) هذا من جهة، وتوفير فن (التصريع) من جهة أخرى، فقد حل محل معرفة الروي. ومن توظيف فن (الإرصاد) في هذه القصيدة، نذكر الأبيات الثلاثة المتتالية (٢٠، ٢١، ٢٢) من القصيدة وهي في المديح، يتحدث فيها صفي الدين الحلي عن صفات ممدوحه، ويذكر أنه طوق أعناق الناس بكرمه، فجعل الرزق لهم مبسوطا، فعاشوا في هناء دائم، وما زالت راحتاه مطبوعتين بجوهر الجود. ولعل الفرق كبير بين من يطلب العطاء، ومن يهبُ العطايا، بل إن عزَّ كفيه دفعه للإفراط في العطاء كل الإفراط، يقول:

طــوَّقَ النــاسَ بالنــدَّى، فَهَنــاهم   في دوامٍ، ورزقُهُــــــمْ في انْبِــــساَطِ
طَبِعَــتْ راحتَــاهُ مِـنْ جـوهرِ الجُـوْ   دِ، ولــــيس المُعْطِـــيُّ كالمُتَعـــاطي
طــالَ في المــالِ عِــزُّ كفَّيْــهِ حتــىَّ   أفْرطَــــتْ فيـــهِ غايَـــةَ الإفْـــراطِ[1]

وربما نلاحظ تنوع طرق التهيئة للقافية في هذه الأبيات الثلاثة، فقد هيأ لقافية البيت الأول من هذه الأبيات عن طريق المعنى وحده، وفي الثاني هيأ للقافية عن طريق التضاد، فن (الطباق) بين: المعطي والمتعاطي، وفي الثالث عن طريق فن (رد العجز على الصدر) في قوله: (أفرطت فيه غاية الإفراط)، وهذا دليل واضح على إتقان الشاعر لهذه الصنعة، لأن هذه المجموعة من القصائد (قصائد درر النحور) لا يختلف في انتمائها للشعر المصنوع اثنان - لكونها مبنية على البدء بحروف مخصوصة يلتزم بها الشاعر في بداية أبيات القصيدة ورويها - ولكنها في حقيقة الأمر، صناعة مُتْقَنة، تشعر أن صاحبها ممسك بزمام الشعر، يوجهه كيف ما يريد، ويتصرف فيه تصرف السيد في خادمه.

(١) درر النحور، ص: ٧٣٦.

١٧- قصيدة: قافية الظـاء.

مطلعها:

ظَفِـرَتْ سـهامُ فـواتِرِ الألحـاظِ، فَرَمَـتْ صـميْمَ قُلُوبِنـاَ بِـشَواَظِ[(١)]

الروي ـ هنا ـ (ظاء مكسورة) مسبوقة بألف المد لازمة الاتباع في سائر القصيدة.

وقد بدأ الشاعر قصيدته بالنسيب، ومن الأبيات التي وظف فيها الشاعر فن (الإرصاد) في هذا الجزء، قوله:

ظعنـوا، فَبِـتُّ أَسـحُّ بعـدهُمُ، وأُجِيـلُ في تلـك الـدَّيارِ لحـاَظي[(٢)]

وتلاحظ - هنا - كل المعنى مهيئا للقافية (لحاظي) فقد بدأ الشاعر بذكر مغادرة أحبته للديار، ثم ذكر انسكاب دموعه على فراقهم، فصار يتأمل بلحاظه تلك الديار بعد خلوها منهم ومعرفة (الروي) للقصيدة تمنع من احتمال القافية لغير كلمة (لحاظ) مثل: البصر، والطرف، والعين، والمقل، وغيرها مما يصلح من حيث المعنى.

ومن الجزء الخاص بالمديح نذكر قوله:

ظَهَـر الحيـاءُ بوجهِـهِ، فـترى بـه بـشْرَ الـسُّرُورِ وهيبـة المغتـاظ[(٣)]

وفي بيت التخلص إلى الممدوح وظف الشاعر فن (الإرصاد) في قوله:

ظعـنٌ يقـودُ إلى الحبيـبِ نفُوسَـناَ وإلى ابـن ارتـق جَـوْهَرَ الألْفَـاظِ[(٤)]

---

(١) درر النحور، ص: ٧٣٧.

(٢) درر النحور، ص: ٧٣٧.

(٣) درر النحور، ص: ٧٣٨.

(٤) درر النحور، ص: ٧٣٧.

لأن المسير إلى (ابن ارتق) هدفه معلوم، فالشاعر يطمع في عطاء رجل كريم وذلك يدعوه إلى ذكر محاسنه وجوده وكرمه بأحسن قصيد، يصوغه الشاعر من جواهر الألفاظ.

١٨- قصيدة: قافية العين.

مطلعها:

عــذْلُ العــواذِلِ في هَــوَاكَ مُــضيَّعُ هَــبْ أَنَّهُــمْ عــذلوا، فمــنْ ذا يَــسْمَعُ(١)

الروي في هذه القصيدة (عين مضمومة) مسبوقة بحرف متحرك قبله ساكن، وقد وظف الشاعر فن (الإرصاد) في عدد من أبيات هذه القصيدة نذكر منها قوله في البيت الرابع وقد ساعد فيه وجود فن (الطباق) للوصول إلى القافية، يقول:

عَـدُّوا صِـفَاتِكَ فانْثَنَيْـتُ بلـومِهِمْ، واللــــوم فيــــه مــــا يَــــضُرُّ وينفَـــعُ(٢)

وربما صح القول إن كلمة القافية (ينفع) في هذا البيت لا يمكن أن تقوم كلمة أخرى مقامها، بعد أن عرفت رويَّ القصيدة مِنَ الأبيات السابقة لأنك إذا وقفت على قوله: (واللوم فيه ما يضر) تسارعت إليك كلمة (وينفع) وقد رأيت كيف مهَّد لذلك المعنى بقوله: (فانثنيتُ بلومِهِمْ) ليجعل بعد ذلك اللوم على نوعين: مضر، ونافع، فحقَّقَّ عن طريق ذلك فن (الإرصاد). وقريب من هذا البيت طريقه في توظيف فن (الإرصاد) في البيت التاسع من القصيدة حيث جعل فن (المطابقة) عونا له على الوصول إلى القافية، يقول: متحدثا عن محبوبه الذي يسخو بالوصال تارة، ويسطو عليه بالبعد تارة أخرى، فيتسبَّبُ عن ذلك منعه من الوصال، يقول:

---

(١) در النحور، ص: ٧٣٩.

(٢) درر النحور، ص: ٧٣٩.

عَجَباً لـه يـسخو، ويـسطو نائيـاً عنّـي، ويَمْنَحُنِـيْ الوِصَـالَ ويمنَـعُ[(١)]

وقد هيأ المعنى في الشطر الأول، بجعل الحبيب في موقفين متناقضين، والسخاء بالوصال، وافتعال النأي عنه، ثم لخص هذا الموقف في العبارة الأخيرة من البيت في قوله: (يمنحني الوصال ويمنع)، والبيتان كلاهما من الجزء الخاص بالنسيب في مقدمة القصيدة، وفي هذا الجزء أبيات كثيرة وظف فيها صفي الدين الحلي فن (الإرصاد)، نذكر منها – من دون تعقيب – الأبيات الثلاثة التي تسبق هذا البيت، (السادس، السابع، والثامن) يقول الشاعر في هذه الأبيات:

عـارٌ يناديـهِ الهَـوىَ فيجيبُـه طَوْعـاً، ويـدعُوهُ الغـرامُ فَيَـسْمَعُ
عـينٌ تنـامُ إذا هَجَـرْتَ، لعلَّهـا بخَيـالَ طَيْفِـك في المنـامِ تُمَتَّـعُ
عَطْـفُ الخيـالِ بـأنْ يَلُـمَّ، فـإنَّنِيْ أرضي بإلمـام الخيـالِ وأقنـع[(٢)]

وقد فسر الشارح في الهامش الكلمة الأولى من البيت الأول (عار) بمعنى السيد، فقال: "العار: السيد[(٣)]" ولم أجد ذلك في المعاجم التي بين يدي، ومنها: لسان العرب، والقاموس المحيط، والمصباح المنير، وأساس البلاغة، والمعجم الوسيط. والمعنى المذكور يتفق تماما مع السياق أعلاه.

ومن الأبيات التي وظف فيها الشاعر فن (الإرصاد) في الجزء الخاص بالمديح قوله –على سبيل المثال – في البيت الثاني والعشرين من القصيدة، والبيت الذي يليه، يقول فيهما:

---

(١) درر النحور، ص: ٧٣٩.

(٢) درر النحور، ص: ٧٣٩.

(٣) انظر: هامش، ص: ٧٣٩.

عَجِلَتْ يداه على عِداهُ بصارمٍ ... برقُ المنيةِ من سناه يَلْمَعُ
عَضْبٌ إذا ما قَامَ يَوماً خاطِباً، ... فالهام تسجُدُ والجماجم تركع(١)

فذِكْرُ البرق هيأ للمعان، وذكر السجود في البيت الثاني هيأ للركوع، فتحقق عن طريق ذلك فن (الإرصاد).

١٩ - قصيدة: قافية الغين.

مطلعها:

غيرُ مُجدٍ مع صحَّةٍ وفَراَغِ ... طولُ مُكْثِيْ، والمجْدُ سَهْلُ لِباَغِي(٢)

الروي: (الغين المكسورة) المسبوقة بحرف مد (الألف) يلزم التقيد به في كل أبيات القصيدة. ومن الأبيات التي هيأ فيها المعنى الوصول إلى القافية، عن طريق الاستعانة بفن (رد العجز على الصدر) قوله في وصف الخمرة:

غيرَّتْ صِبْغَةَ الدَّنانِ بنورٍ ... هو للكأسِ أحْسنُ الأصْباغ(٣)

وكذلك البيت الذي يلي هذا البيت، وهو بيت التخلص إلى الممدوح، وفيه يقول صفي الدين الحلي:

غَسَقٌ خلْتُ أنَّ وجْهَ أبي الفتـ ... ـحِ جلاه بنُورِهِ البزَّاغِ(٤)

فليس ثمة كلمة تلائم النور - هنا - غير البزوَغ، وقد جاءَ بها في صفة المبالغة لينظم له الوزن مع القافية. ومن الأبيات التي تحقق فيها فن (الإرصاد) من الجزء

(١) درر النحور، ص: ٧٤٠.

(٢) درر النحور، ص: ٧٤١.

(٣) درر النحور، ص: ٧٤١.

(٤) درر النحور، ص: ٧٤١.

الخاص بالمديح قوله في البيت الخامس عشر من القصيدة، وقد وصف فيه ممدوحه بغفرانه للذنوب مع قدرته على العقاب، وبشغل فراغه بالعبادة (الصلاة)، فقال:

غــافِرٌ للــذنوب بعــد اقتــدارٍ، عائــدٌ للــصَّلاَة بعــد الفَــراغِ[(١)]

وتلاحظ في هذا البيت قدرة الشاعر على انتقاء المعنى الحسن مع جودة اللفظ وجمال السبك، في الشطرين كليهما.

٢٠- قصيدة: قافية الفـاء.

مطلعها:

فتْـكُ اللـواحِظِ والقُـدوُدِ الهِيْـفِ أغْــرى الــسُّهادَ بِطَــرْفي المَطْــروفُ[(٢)]

الرويُّ في هذه القصيدة: (الفاء المكسورة) وقد سُبِقتْ هنا بردف المد (الواو) ويجوز فيه الجمع مع ردف (الياء) بحسب نظام العروض، وقد فعل الشاعر ذلك في قصيدته إذ جاء البيت الثاني مع ردف (الياء) والثالث مع ردف (الواو) والرابع مع ردف (الياء)، ولعل هذه الأبيات الثلاثة التي تلي المطلع صالحة للاستشهاد بها على توظيف الشاعر لفن (الإرصاد) عن طريق فن (رد العجز على الصدر) في الأبيات الثلاثة كلها، فتأمل ما قاله صفي الدين الحلي في هذه الأبيات، وهي في النسيب:

فَجِهلْـتُ تَـضْعيْفَ الجفـونِ، وإنـما ضَــعفُ القلــوبِ بــذلك التــضعيف
في كــلَّ يــومٍ لِلَّــواحِظِ غــارة شُــغِفَتْ بِنَهْــب فُــؤاديَ المــشْغوفِ
فَـتَرَتْ ومـا فَـتَرَ القتـالُ وأُضْـعِفَتْ وفِعالُهــاَ بالفَتْــكِ غــيرُ ضَــعِيْفِ[(٣)]

---

(١) درر النحور، ص: ٧٤٢.

(٢) درر النحور، ص: ٧٤٣.

(٣) درر النحور، ص: ٧٤٣.

لعلك تلاحظ في هذه الأبيات الثلاثة استعانة الشاعر بفن (رد العجز على الصدر)؛ ليسهل الوصول إلى القافية بعد أن هيأ المعنى لذلك. ففي الأول تناول في صدر البيت الحديث عن تضعيف الجفون، وقرر بعد ذلك، أن ضعف القلوب إنما يحدث بسبب تلك الجفون الناعسة (الضعيفة) وفي الثاني جعل للواحظ المعشوق غارات يومية، وتناول في عجز البيت أن تلك اللواحظ مشغوفة بنهب فؤاده العالق بحبها، أو المشغوف بحسنها. أما البيت الثالث وهو رابع أبيات القصيدة فقد ذكر بأن تلك اللواحظ على الرغم من فتورها وضعفها، فإن فعلها وفتكها به غير ضعيف، وبطرح تلك المعاني في الأبيات السابقة، والاستعانة بفن (التصدير)، تحقق للشاعر فن (الإرصاد).

ومن توظيف فن (الإرصاد) من الجزء الخاص بالمديح قوله:

فَخْـرُ المُلُـوكِ، وَنَجْمُهـا، وهِلاَلُهـاَ، غَـوْثُ الطَرِّيـدِ ومَلْجَـأ المَلْهُـوفِ[1]

وكذلك قوله في ممدوحه:

فَـرَقَ الزَّمـاَن بحالتيـه، فـدهْرُهُ يومـان: يـومُ نـدِيً ويـوم حُتُـوفِ[2]

والمعنيان في البيتين السابقين مُمْسِكانِ بزمام القافية بحيث يصعب انخراطها عن المعنى الذي هيأه الشاعر ليجعلها تركض إليه ركضا لتستقر في المكان المعدّ لها.

٢١- قصيدة: قافية القـاف.

مطلعها:

قِفِـيْ ودِّعيْنـاَ قَبْـلَ وشْـكِ التَّفـرُّقِ فَـماَ أَنـا مَـنْ يَحْيَـا إلى حـين نَلْتَقِـي[3]

(١) درر النحور، ص: ٧٤٣.

(٢) درر النحور، ص: ٧٤٤.

(٣) درر النحور، ص: ٧٤٥.

الرويَّ في هذه القصيدة: (القاف المكسورة) وقد سُبقت ـ هنا ـ بحرف متحرك قبله ساكن، وقد خص الشاعر الأبيات السبعة الأولى بالحديث عن فراق الحبيب وما تركه من آثار نفسية عليه، ثم تخلص من ذلك في البيت الثامن إلى ممدوحه وقد وظف الشاعر فنَّ (الإرصاد) في مواطن كثيرة في هذه القصيدة نستهل ذلك بالأبيات الثلاثة التي تلي المطلع، وهي: (الثاني، والثالث، والرابع) من القصيدة التي يقول فيها:

قَضَيتُ وما أودى الحِمَامُ بمهجتَي ... وشِبْتُ وما حلَّ البياضُ بمفْرَقي
قَضَيتِ لنا في الذُّلَّ في مذهب الهوى ... ولَمْ تَفْرَقي بين المنعَّم والشَّقَي
قَرنْتِ الرِّضا بالسَّخْطِ والقُرْبَ بالنَّوى ... ومزَّقْتِ شمل الوصل كُل مُمَزَّقِ(١)

تأمل البيت الأول من هذه الأبيات، تجد أن الشاعر مهَّد للمعنى في شطره الثاني بما طرحه من معنى في الشطر الأول من البيت، حيث ذكر بأنه صار في عداد الأموات، وإن لم تفارق روحه جسده، ثم قال: (وشِبْتُ)، ومعلوم أن الشيب علامة العجز والضعف ثم قال: (وما حل البياض بمفرقي) ليقابل به المعنى السابق. أما البيت الثاني فقد استعان الشاعر بفن (الطباق) ليصل إلى القافية بسهولة ويسر، فذكر لفظتي: (المنعم) و (الشقي) التي هي ضدها، ومهَّد لذلك بقوله: إن حبيبته لم تعد تفرق بين من ينعم بالحب ومن يشقى به. وفي البيت الثالث جعل فن (رد العجز على الصدر) مطيَّةً له يصل بها إلى قافية البيت، فيتحقق فن (الإرصاد) على أكمل وجه. وفي بيت (التخلُّص) والذي قبله، وهو البيت الذي مهَّد للخروج من (النسيب) إلى (المديح) يقول:

---

(١) درر النحور، ص: ٧٤٥.

قَضَى الدهر بالتفريقِ فاصطبِرِي لَهُ ولا تَذْمُمِيْ أفعالَهُ وتَرِفَّقِي
قبيحٌ بنا ذمُّ الزمانِ وإنْ جَنَى، إذا كان فيه مثل غازي بن أُرتُقِ(١)

هيأ المعنى في البيت الأول للمعنى المطروح في البيت الثاني، فقد جعل الدهر السبب في تفريقه عن حبيبته، ثم أمر حبيبته بالصبر على ما فعله الدهر بهم، ومنعها من ذم أفعال الدهر، وطلب منها الترفق به، ثم جاء إلى البيت الثاني (بيت التخلص) فقال: قبيح بنا أن نذم الدهر وإن جنى علينا، ما دام قد سخا لنا بوجود غازي بن أرتق، وتلك حسنة من الدهر لا تضر معها سيئة مهما كبرت.

ومن الأبيات التي وظف فيها صفي الدين الحلي فن (الإرصاد) في الجزء الخاص بالمديح البيت العاشر في هذه القصيدة، وقد جعل فن (المقابلة) سندا له لتحقيق فن (الإرصاد) فقال:

قريبٌ إذا نُودِيْ، بعيدٌ إذا انتمى عَبوسٌ إذا لاقَى، ضحوكٌ إذا لُقِيْ(٢)

وقال معلِّلاً مسيره إليه وقَصْده دون غيره من سائر الملوك:

قصَدْناكَ يا نجمَ الملوكِ، لأنَّنا رأينا الورى من بحر جودك تَسْتَقِي(٣)

فجعل جوده بحرا لا ينتهي، وجعل جميع الورى يستقون منه، وذلك ما دفعه لمجاراة أولئك الناس فشاركهم في الانتفاع من ذلك البحر الخضم. وفي البيت الذي يلي هذا البيت تحدث الشاعر عن مدائحه لممدوحه، ووصفها بالجواهر التي تم التقاطها من ذلك البحر المتدفق الذي أشار إليه في البيت السابق فقال:

---

(١) درر النحور، ص: ٧٤٥.

(٢) درر النحور، ص: .

(٣) درر النحور، ص: ٧٤٦.

قَطَعنْا إليكَ البِيْدَ نُهْدِي مدائحا، جَواهِرُهَا مِنْ بحرِكَ المُتَدَفقِ[(١)]

وهذا هو الشعر الذي وصفوه بأن ألفاظه تسبق معانيه.

٢٢- قصيدة: قافية الكاف:

مطلعها:

كُفِّي القتالَ، وُفكِّي قيدَ أسْرَاكِ، يكْفِيكِ ما فَعَلتْ بالناسِ عَيْناكِ[(٢)]

الرويُّ في هذه القصيدة: (الكاف المكسورة) وقد سبقها حرف المد (الألف) قبله حرف متحرك بالفتح.

وظاهر من مطلع القصيدة أنها مبدوءة بالنسيب، ثم وصف الرحيل للممدوح، وقد استغرق ذلك خمسة عشر بيتا.

ومن الأبيات التي تم فيها توظيف فن (الإرصاد) في هذا الجزء من القصيدة، قوله في البيت الرابع من القصيدة:

كَمَّلْتِ أوصافَ حُسْنٍ غيرِ ناقصةٍ لو أنَّ حُسنَكِ مقْرونٌ بحُسْناَكِ[(٣)]

أي: سيكون الحسن مكتملا عندك إذا ضممْتِ إليه أفعالكِ الحسنة وهذا المعنى هيأ للقافية مكانها الذي باتَ مُعَداً لها دون غيرها. ومن الجزء الخاص بحديثه عن رحلته يقول:

كابَدْتُ هَوْلَ السُّرَى في البيدِ مُكْتسِباً مالاً، وما كُنْتُ أبْغي المالَ لَولاْكِ[(٤)]

(١) درر النحور، ص: ٧٤٦.

(٢) درر النحور، ص: ٧٤٧.

(٣) درر النحور، ص: ٧٤٧.

(٤) درر النحور، ص: ٧٤٧.

لاحظ أنه مهَّدَ للمعنى في الشطر الثاني بقوله: إن اكتساب المال يتطلب الجهد والتعب والمشقة ومكابدة الأهوال في الصحارى والقفار ثم قال: كل هذه الأمور ما كنت لأغامر فيها من أجل كسب المال، لولاك. فجاءت كلمة (لولاك) مفصلة تماما على المعنى المطروح، بل هي عين القلادة فيه، ولقد أحسن الشاعر كل الإحسان في (إرصاد) هذه القافية، والأمر نفسه يمكن أن يقال بالنسبة لبيت (التخلص) الذي مهَّد له بالبيت الذي قبله فقال:

كَفَّتْ عن السَّيْرِ للمرعى مُحَاوَلَةً، فقُلتُ: سيرِيْ إلى مرعى النَّدَى الزَّاكي
كرَّتْ، وقالتْ: إلى منْ ذا؟ فقلتُ لها: إلى أبي الفتحِ مَوْلانا ومَوْلاَكِ[1]

لاحظ المعنى في البيت الأول: جعلها تزهد في الوصول إلى المرعى وتتوقف عن السير لشدة التعب الذي انتابها، فأغراها بالسير إلى مرعى، لا كالمراعي، فهو غني بما تتمناه، وفي البيت الثاني: جعلها تستجيب لذلك الإغراء فتعاود السرعة في السير، ولكن أرادت أن تطمئن لصحة قوله، فسألته عن صاحب ذلك المرعى الذي وصفه بذلك الوصف فأجابها: إلى أبي الفتح مولانا ومولاكِ، على تقدير حذف المضاف، إلى مرعى أبي الفتح، وقد هيأ بذلك المعنى وذاك الحوار بينه وبين ناقته فن (الإرصاد) في أجود ما تكون به التهيئة. ومن أبياته في المديح يقول في هذه القصيدة:

كَفٌّ حكَى وابلَ الأنواءِ وابلُها، حتى غدا يحسدُ المحكيَّ للحاكيْ
كمْ أبكَت البيضُ في كفِّهْ إذ ضحكتْ عينا، وأضحكَ سِنًّا مآلُهُ البَاكيْ
كلُّ الأنامِ لِماَ أولاهُ، شاكرةٌ، فما لَهُ غيرُ بيتِ المال من شاكِ[2]

(١) درر النحور، ص: ٧٤٧.

(٢) درر النحور، ص: ٧٤٨.

والقافية في كل بيت من هذه الأبيات الثلاثة يتعذر فصل كل منها عن معناه الذي استدرجها الشاعر إليه، ففي البيت الأول، جعل وابل كف الممدوح يحاكي وابل الأنواء، ثم جعل المحكي (وابل الأنواء) يحسد الحاكي (وابل كف الممدوح)؛ لأنه فاقه وزاد عليه، وفي البيت الثاني لعب الشاعر ـ باقتدار ـ لعبة في (الطباق) بين لفظتي: (الضحك والبكاء) فجعل في الشطر الأول من البيت سيوفه البيض التي تضحك في كفيه سببا في بكاء عين العدو، وجعل في الشطر الثاني مال الممدوح باكيا لتفريق وتمزيق الممدوح إياه، ومقابل ذلك جعل لمن نال من عطاياه وهباته، ضاحك السن تعبيرا عما دخل عليه من السعادة والسرور بتلك الهبات. وفي البيت الثالث، قابل شكر الأنام له بسبب تلك العطايا السخية، شكوى بيت المال الذي مزقه كل ممزق فجاءت القوافي في الأبيات الثلاثة على الترتيب: (الحاكي، الباكي، شاكِ) بمثابة الأسرى التي جاءت بها تلك المعاني للشاعر خاضعة طيعة لمشيئته مُنقادة للمكان الذي اختاره لها بغير نفور ومن دون مقاومة.

٢٣- قصيدة: قافية اللام.

مطلعها:

لَمْ أدرِ أنَّ نبـــالَ الغُـــنج والكَحَـــلِ تحت الـسَّوابغِ تُـصميْ مُهْجَـةَ البَطَـلِ[١]

رويُّ هذه القصيدة: (اللام المكسورة) مسبوقة بحرفين متحركين قبلهما ساكن، وقد شغل النسيب فيها ثلاثة عشر بيتا، وتخلص منه في البيت الرابع عشر إلى الممدوح.

والشاعر في هذه القصيدة وظف فن (الإرصاد) في عدد من أبياتها سواء كان في القسم الخاص بالنسيب، أو القسم الخاص بالمديح. وإليك عددا من النماذج في كل

(١) درر النحور، ص: ٧٤٩.

قسم. نبدأ بقسم (النسيب)، يقول واصفا حال حبيبته عندما علمت برحيله، إذ جادت له بالوصل، وجاءت له مودعة تضمه إلى صرها وتقبله وهي باكية:

لماءُ جادَتْ لنا بالوصْلِ، إذ علِمَتْ أنَّ التَّرحُّلَ قَدْ زُمَّتْ به إبِلِيْ
لَزَّتْ إلى صدْرِها صَدْرِيْ مُوَدَّعةً وزوَّدتْني من الإِرْشَافِ والقَبلَ
لماَّ أحَسَّتْ بِوشْكِ البَيْن فانْسَفَحَتْ دموعُ منْتَحِبٍ في إثْرِ مُرْتَحِلِ[(١)]

وفي جميع هذه الأبيات إرصاد للقافية عن طريق المعنى ففي الأول: العزم على الرحيل يستدعي تهيئة الإبل، وفي الثاني: صور الشاعر الوداع الداعية لتقبيل بعضهما واحتضان كل منهما للآخر، وفي الثالث، جعل سكب الدموع عند الشعور بقرب الفراق ووشك الرحيل، أما في نصارت القوافي الثلاث: (إبلي، القُبَلِ، مرتحَلِ) ألفاظ وثيقة الارتباط بتلك المعاني المطروحة في الأبيات، وهذا هو فن (الإرصاد) بمفهومه ودلالته.

ومن توظيف الشاعر لفن (الإرصاد) في القسم الخاص بالمديح نذكر له الأبيات الثلاثة: (التاسع عشر، والعشرين، والحادي والعشرين) من القصيدة وفيها يصف الممدوح بعدد من الصفات منها: القوة، والحماسة، والسماحة، والعلم، والعمل، وصاحب المجد، وصاحب الفضائل، والتُّقى عن كل فاحشة، فيقول:

ليْثٌ أضافتْ سجاياهُ حماستَهُ إلى السماح، وناط العِلْمَ بالعمَلِ
لَكَ الفضائلُ، يا نجم الملوك، لَقدْ جَرَيْتَ في المَجْدِ جري النوم في المُقَلَ
لزِمْتَ حَدَّ التُّقى عن كلِّ فاحِشَةٍ، حتى كأنَّكَ معصوم عن الزَّلَلَ[(٢)]

---

(١) درر النحور، ص: ٧٤٩.

(٢) درر النحور، ص: ٧٥٠.

ويتضح ارتباط كلمات (القوافي) في هذه الأبيات بالمعنى المطروح في كل بيت منها، حيث جعل الشاعر ممدوحه في البيت الأول يجمع بين العلم والعمل، وهيأ للفظة (المقل) في البيت الثاني بذكر جري النوم فيها، وفي الثالث، وصفه في الشطر الأول بورعه عن الفواحش، ووصفه بالتقوى، وفي الشطر الثاني من البيت شبهه بالمعصومين من الأنبياء عن المعاصي والزلل.

٢٤- قصيدة: قافية الميم.

مطلعها:

مغانِمُ صفوِ العيشِ أسْنَى المغانمِ   هيَ الظَّلُّ إلاَّ أنَّهُ غير دائِم[١]

الرويُّ في هذه القصيدة: (الميم المكسورة) المسبوقة بحرف متحرك قبله ألف التأسيس، وهي مما يلتزم به الشاعر في سائر أبيات القصيدة، والمقدمة - هنا - وقوف على مغاني الحمى، وملاعب اللهو أيام الصبا، معاهد الأنس في الجانب الغربي من أرض بابل، وقد شغلت هذه المقدمة الطللية ثلاثة عشر بيتا، انتقل بعدها لممدوحه.

وقد تفَنَّن الشاعر في الوصول إلى قوافيه عن طريق فن (الإرصاد) في عدد من الأبيات في مقدمته الطللية وغرضه الرئيس المتمثل في مديحه للملك المنصور.

ومن الأبيات التي تم توظيف فن (الإرصاد) فيها الأبيات التالية:

أولاً: قوله في وصف بكائه على تلك الديار بعد أن بخلت عليها الغمائم بالسحب:

مغاني الحِمىَ جادتْ سحائِبُ أدمُعي   عليكِ، إذا جَفَّتْ جفونُ الغمائمُ[٢]

---

(١) درر النحور، ص: ٧٥١.

(٢) درر النحور، ص: ٧٥١.

وما أجمل أن يستعير السحائب لأدمعه، والجفون للغمائم. وكأنه يقول: بكيت عليكِ بدموع كالسحب، حين توقفت جفون الغمائم عن البكاء. ولعل المقابلة بين سحب الدمع وجفاف الغمائم ساعد كثيرا في اقتناص تلك (القافية) التي جاءت إلى مكانها برضا وطواعية.

ثانياً: قوله في ملاعب اللهو التي قضى فيها أجمل أيام صباه وقد لبَّت له جميع ما احتاج إليه في تلك الأيام:

ملاعِبُ لهوٍ كمْ قَضَيْتُ بربْعِها لباناتِ أيام الصَّبا المتَقادِمِ[1]

و (اللُّبَانَة) بضم اللام: الحاجة، ووصفه للصبا بكلمة القافية (المتقادم) ملائم للفظتي اللعب واللهو، والأيام التي قضاها الشاعر بتلك الربوع في صباه.

ثالثاً: قوله في بيت (التخلص)، وقد أشار فيه إلى منعه ناقته عن الترحال، الذي يحرمها من الوصول إلى الملك المنصور، وهذا أمر عظيم، وخطأ جسيم:

منعْتُ عن التّرحالِ عِيْسي، ومنعهُا عن الملك المنصور إحدى العَظَائِمِ[2]

والمعنى -هنا- ممسك بزمام (القافية) كلمة (العظائم) ليقودها إلى مكانها.

رابعاً- مقارنته ممدوحه بشجعان العرب في القتال وأجوادهم في الندى:

مَحَا بِسَطاهُ ذكر عمرو وعنتر وأحيا نداه ذكر معْنٍ وحاتَم[3]

ومعلوم أن ذكر الكرم يستدعي ذكر حاتم الطائي وبعض أجواد العرب مثل معْن بن زائدة، كما أن ذكر الشجاعة تستدعي ذكر عنترة بن شداد العبسي، وبعض

(١) درر النحور، ص: ٧٥١.

(٢) درر النحور، ص: ٧٥١.

(٣) درر النحور، ص: ٧٥٢.

شجعان العرب، مثل عمرو بن معدي كرب، أو عمرو بن عبد ودٍّ العامري الذي قتله علي بن أبي طالب عليه السلام في غزوة الخندق.

ولعله من نافلة القول أن نُبيِّن مناسبة كلمة (القافية) للمعنى المطروح في شطر البيت الثاني، لأن اسم (حاتم) لا ينفك عن اقترانه بذكر الجود والكرم.

٢٥- قصيدة: قافية النـون.

مطلعها:

نَعَـمْ، لقلـوبِ العاشـقينَ عُيُـونُ   يَبِـيْنُ لهـا مـا لا يَكـادُ يَبِـينُ[١]

رويُّ هذه القصيدة: (النون المضمومة) قبلها ياء ساكنه يجوز للشاعر أن ينتقل منها إلى الواو الساكنة؛ لأن الحرفين يتناوبان، وتناوبها لا يخل بالنظام العروضي، أو بعلم القافية. وفي القصيدة عدد من الأبيات تم توظيف فن (الإرصاد) بها. نذكر من الأمثلة على ذلك قوله في البيت الثالث من القصيدة، وقد وظف في آخر البيت بعد التمهيد له بالمعنى المقولة المشهورة التي سارت مثلاً: (الجنون فنون) أحد الأقوال السائدة عند العرب وفي التمهيد للإثبات بهذا القول، جعل عقولهم تنهاهم وتحذرهم من تلك العيون الساحرة التي ترمي بشباكها فتصطاد العشاق، ولكن قلوبهم لم تقو على استجابة نداء العقل، وضجت من تلك النصيحة، فأطاعوا القلوب، وقالوا لها: اقدمي! (إن الجنون فنون) يقول الشاعر في هذا البيت:

نَهانَا النُّهَـى عَنْهـا، فَلَجَّـتْ قلوبُنـاَ،   فَقُلْنـا: اقـدمي! إن الجنُـونَ فُنُـونُ[٢]

(١) درر النحور، ص: ٧٥٣.

(٢) درر النحور، ص: ٧٥٣.

وفي البيت السادس استعان الشاعر بفن (رد العجز على الصدر) للوصول إلى فن (الإرصاد) فقال:

تُهَـوَّنُ في سُـبْلِ الغـرام نُفُوسَـنِا، وما عـادةً، قبـلَ الغَـرام، تهُـونُ[1]

ولا يخفى تمهيد المعنى المطروح في الشطر الأول من هذا البيت لَمَا ورد في شطره الثاني الحاوي لكلمة القافية (تهون).

وفي البيت الحادي عشر من القصيدة وهو تابع للجزء الخاص بالنسيب، أبدع الشاعر في الاستعانة بفن (اللف والنشر) وهو أحد الفنون البديعية ليرصد القافية عن طريقه فقال:

نُحـولٌ وصَـبْرٌ قـاطِنٌ ومقَـوَّضٌ ودَمْـعٌ وقَلْـبٌ مطلـقٌ ورهـيْنُ[2]

وتلاحظ في البيت مهارة الشاعر في ضمه لفن (الطباق) مع فن (اللف والنشر) ليتحقق له - بقوة - فن (الإرصاد). والفنون البديعية الثلاثة هذه كلها مصنفة عند علماء البديع في قسم المحسنات المعنوية.

وفي الشطر الأول من البيت، ذكر الشاعر (النحول والصبر) ثم ذكر عدم مفارقة النحول لجسده بلفظة (قاطن) وعبر عن نفاد صبره وانتهائه بكلمة (مُقوَّض)، ثم جاء في الشطر الثاني بذكر (الدمع والقلب) ووصف الدمع بالجريان عن طريق اللفظ (مطلق) والقلب بالأسر عن طريق اللفظ (رهين) وبين المعنيين: (الإطلاق والأسر) تضاد، أي: (طباق)، وكل ذلك تضافر على رصد القافية، فصار من السهل معرفتها بالنسبة لقارئ البيت أو سامعه مادام الرويُّ معلوما عنده مسبقا بأنه: (النون المضمومة) يتقدمها حرف المد (الياء، أو الواو).

---

(١) درر النحور، ص: ٧٥٣.

(٢) درر النحور، ص: ٧٥٣.

ومن القسم الخاص بالمديح في هذه القصيدة نختار له البيتين: (السادس عشر والسابع عشر) يقول الشاعر فيهما:

نبِــيٌّ سَـمَاحٍ قـدْ تُحُقِّـقَ بَعْثُـهُ لـه الـرأيُ وحْـيٌ، والسّمَاحَةُ ديْـنُ
نَجَـتْ فِئَـةٌ لاذَتْ بـه، فتيقنَـتْ بـأنَّ الطرِيـقَ الحـقَّ فيـهِ مُبِـيْنُ(١)

ولو تأملت في بعض ألفاظ البيت الأول، لأوحت لك دلالتها بالقافية، لأن كلمات مثل: (نبيّ، بعث، وحي) تستدعي كلمة (دين) وتنسجم مع دلالتها. ويرتبط البيت الثاني بسابقه في المعنى المطروح، إذ جعل الفئة التي تبعت نبيَّ السماح المذكور في البيت الأول، جعلها فئة ناجية، ومتيقنة بأن ذلك النبي، واتباع طريقه، هو اتباع لطريق الحق المبين. فجاءت القافيتان: (دين) و (مبين) متشبثتين بالمعنى الذي تناوله الشاعر في البيتين.

٢٦- قصيدة: قافية الهـاء.

مطلعها:

هـلْ عَلِـمَ الطَّيـفُ عنْـدَ مـسْراهُ أنَّ عُيُـونَ الحُـبَّ تَرْعـاهُ؟(٢)

الرويُّ في هذه القصيدة: (الهاء المضمومة)، وحرف الهاء إذا كان مسبوقا بساكن، لا يكون إلا رويا. وقد بدأ الشاعر قصيدته بالنسيب، وتحديدا بالحديث عن (طيف الخيال)، ومن الأبيات التي رصد فيها الشاعر للقافية قوله:

هُديتَ، يا طيـفُ، قـلْ لأهـلِ مِنـىً إنَّ المعُنَـىَّ هـواهُ أَفْنَـاهُ
هـوىً إلى نحـوِكُمْ يجُاذِبُـهُ، وهْـوَ الَّـذي في الـبلادِ أقْـصاهُ

(١) درر النحور، ص: ٧٥٤.

(٢) درر النحور، ص: ٧٥٥.

هـاجَرَ لَمّا هجرتموهُ، فَما أغْناهُ عَن أهلِهِ ومغْناهُ
هَامَ، ولم يألفِ البلادَ وإنْ قَرَّتْ بتلكَ البلادِ عينَاهُ
هَنِيُّ عيشٍ لولا فِراقكُمُ، أَيْقَنَ أنَّ الجِنَانَ مَأواهُ
همَّت به في البلادِ هِمَّتُهُ، ونال بالسَّعْي ما تمَنّاهُ
هادَنَهُ دهْرُهُ، وراهَنَهُ، ورامَهُ مُنْعِماً وأرضاهُ[1]

هذه سبعة أبيات من القصيدة متسلسلة من البيت الخامس حتى نهاية البيت الحادي عشر، وجميعها اقتادت معانيها قوافيها، فالُمعنَّى من عذاب الهوى قد يفنيه ويقضي عليه، وقد يترك العاشق البلاد إذا هجرها معشوق؛ لأن كل شيء فيها يهيج ذكراه إلى المحبوب فيزداد عذابه، وتتضاعف، معاناته، والعاشق إذا ترك مكان المعشوق بعد هجره لا يغنيه في هجرته عن ذكر أهله ومرابع صباه شيء يستبدله بهما، فيبقى العاشق في البلد الذي ارتحل إليه هائما لا يألف المكان وإن توافر له في المكان الجديد ما تقر به العين، ويكفي الفراقُ ليجعل ذلك العيش الهنيء مُنَغَّصاً، ولولا ذلك الهجران لأحسَّ وكأن الجنان مأواه، وقد يتحقق له كل ما تمناه، ويكون الزمان مهادنا له ليكسب رضاه ولكن، هيهات وغَصَّةُ الفراق لا تفارقه. إن تلك المعاني -بحسب ورودها مرتبة في الأبيات السابقة- استدعت تلك القوافي: (أفناه، أقصاهُ، ومغناه، عيناه، مأواه، ما يتمناه، أرضاهُ) وصارت هذه القوافي جزءا لا يتجزأ من تلك المعاني المطروحة، بل لا يتم المعنى إلا بذكرها، وكأنها اصطفَّت للشاعر الذي ناداها لتقيم كل واحدة منها في المكان المعد لها سلفا عن طريق فن (الإرصاد).

أما القسم الخاص بالمديح في هذه القصيدة، فيكفي الاستشهاد منه بالأبيات الثلاثة المتتالية لفن (الإرصاد) يقول فيها صفي الدين الحلي معددا صفات ممدوحه من

(١) درر النحور، ص: ٧٥٥.

علو المنزلة وجلال المكارم، وبهاء الطلعة، وكثرة المحاسن، وشدة البأس ودثامة الخلق، والمبادرة بالعطاء قبل السؤال:

هِـــلاَلُ أفـــقٍ، تيَّـــار مكرمـــةٍ، ... تَهْـــوَى الـــورى حُـــسنَهُ، وحُـــسْناهُ
همَّـــامُ بـــأسٍ، سَـــهْلٌ خَلائِقُــهُ ... أنكَرنـــا البُـــؤْسُ مُـــذْ عَرفْنَـــاهُ
هَـــمَّ بِنَـــا قبْـــل أنْ نَهُـــمَّ بِـــهِ، ... فجادَنـــــا قَبْـــــلَ أنْ ســـــألْناهُ[1]

ولو تأملت المعاني أوصلتك إلى القافية في هذه الأبيات في قوله: (تهوى الورى حسنه وحسناه) وقوله: (أنكرنا البؤسُ مذْ عرفناه) وقوله: (فجادنا قبل أن سألناه) لأدركت أنها معان قد تم التمهيد لها بالأشطر الأولى من تلك الأبيات، ففي الأول ذكر الهلال يتناسب مع الحسن، وجمال المكرمات يتناسب مع الأفعال الحسنة (الحسنى)، وفي الثاني ذكر البأس وهو يخلف البؤس في الأعداء، وذكر حسن الخلائق لمن صاحبه وعرفه، وذلك يتناسب مع زوال البؤس عنهم إلى ضده وهو النعيم، وفي البيت الثالث، مهد للمعنى المطروح في الشطر الثاني بذكره أن سائلين يهمون بطلبه، وهو يبادر بعطائهم قبل أن يسألوه. وليس فن (الإرصاد) إلا دلالة المعنى على القافية.

٢٧- قصيدة: قافية الواو.

مطلعها:

وحقَّـكَ أنيَّ قـانعٌ بالـذي تهـوى، ... وراض ولو حملتني في الهـوى رَضْـوى[2]

الرويُّ في هذه القصيدة: (الواو المفتوحة) وقد جاءت هنا مع ألف الإطلاق، لأن حركة الفتح في الواو تستدعي هذه الألف، وقد سبقت الواو بساكن قبله متحرك.

---

(١) درر النحور، ص: ٧٥٦، الأبيات: (٢٢، ٢٣، ٢٤) من القصيدة.

(٢) درر النحور، ص: ٧٥٧.

وتبدأ القصيدة بالنسيب إلى نهاية البيت الثالث عشر منها، ثم يتخلص في البيت الرابع عشر إلى الممدوح.

أما فن (الإرصاد) في هذه القصيدة، فقد وظفه الشاعر في أبيات كثيرة، سنذكر منها على سبيل المثال لا الحصر.

أولاً- من القسم الخاص بالنسيب، قوله:

وحقَّكَ قد عزَّ السُّلُوُّ، فَمُنَّ لِيّ بوصل، فإن المَنَّ أحْلَىَ من السَّلْوَىَ

وجَدْتُ الهوَىَ حُلْواً، فلماً وردتُهُ تأجَّنَ حتى شاب بالكدر الصَّفواَ

وأعقَبْنِيَ مِنْ خَمْرِ حبَّكَ نَشْوَةً، فها أنا حتى الحشرِ لا أعرف الصَّحْواَ[1]

تلاحظ المعنى الذي تناوله الشاعر في البيت الأول يتكئ فيه مضمون الشطر الثاني على ما تم طرحه في الشطر الأول، إذ أقسم بأنَّ السُّلُوَّ عن الحبيب بان صعبا، وليس لذلك حَلٌّ إلاَّ أن يَمُنَّ الحبيب عليه بالوصل، ثم قال: فإنَّ المَنَّ أحلى من السَّلْوى، وكثيرا ما يقترن ذِكرُ (السَّلوى) مع ذِكْرِ (المنّ)، وإن كان فن (التورية) في هذا البيت قد أضاف جمالاً إلى المعنى، حيث إن (المنّ) وهو نوع من الثمر، صِمْغيٌّ، حلوُ الطعم، و (السَّلوى) نوع من الطيور، وقد يسمى (السَّماَّنُ)، فإن الذي يقصده الشاعر هو (مَنُّ الحبيب عليه بالوصل) خير من (محاولته السُّلو عنه) أضف إلى ذلك فن (رد العجز على الصدر)، حيث ذَكَرَ (السُّلُوّ) في حشو صدر البيت، ثم ذكر (السلوى) في نهاية البيت، وذلك رافد ثان لفن (الإرصاد) في البيت المذكور.

أما البيت الثاني، فإن فن (الطباق) بين لفظتي: (الكدر) و (الصفو) ساندتا فن (الإرصاد) كثيراً، وإن كان المعنى قد مهد لهذا الطباق، عن طريق طرح المعنى

---

(١) درر النحور، ص: ٧٥٧.

الذي يشير إلى ظن العاشق بأن الهوى فيه حلاوة، ولكن من يخوض تجربته، يجده عكس ذلك، إذ يتغير عليه الطعم ويحيل الصفو إلى كدر.

وفي البيت الثالث، ذكر في صدره نَشْوَته بخمرة الحب، وفي عجزه جعل تلك الخمرة يدوم أثرها حتى يوم الحشر من غير صحو. فصارت القوافي: (السُّلُو، والصَّفْو، والصَّحْو) لا يمكن فصل أي منها عن معناه المرتبطة به شديد الارتباط.

ثانياً- من القسم الخاص بالمديح قوله في ممدوحه واصفاً إياه بولاية أمر المسلمين، وحفظه لشرائط دين الله بعدله وتقواه:

وليٌّ لأمـــرِ المـــسْلمين، وحافِظُـــُ شرائِـطَ ديـن الله بالعـدل والتقـوى[1]

وقوله في النِّعَم التي جاد بها عليهم حتى جعلهم كأنهم يعيشون في نعيم الجنانِ:

وأوْرَدَنـا مـن جـودِ كَفَّيْـه نعْمَـةً وسـيَّرَ جنَّـاتِ النعَّـيم لنـا مـأوىَ[2]

وليس للقافيتين في البيتين المذكورين إلا الانقياد للمعنيين المذكورين فيهما.

٢٨- قصيدة: قافية اللام ألف.

مطلعها:

لا نلتُ مـنْ طِيـبِ وصْـلِكُمْ أَمَـلاَ، إنْ أَنَـا حاولْـتُ عـنكُمُ بَـدَلاَ[3]

الرويُّ في القصيدة - هنا -: (اللام ألف) المسبوقة بحرفين متحركين، و(اللام ألف) حرفان لا حرف واحد، إذ يجمع (الرويُّ) في هذه القصيدة بين (اللام)

---

(١) درر النحور، ص: ٧٥٨.

(٢) درر النحور، ص: ٧٥٨.

(٣) درر النحور، ص: ٧٥٩.

وحرف (الألف)، ولذا، فقد جاء عدد القصائد في هذا الديوان تسع وعشرين قصيدة بينما عدد الحروف الهجائية في العربية ثمانية وعشرون حرفا، وقد أضاف الشاعر لها (اللام ألف) زيادة على عددها.

وفي هذه القصيدة التزم الشاعر بما ألزم به نفسه في سائر قصائد (درر النحور في امتداح الملك المنصور) فبدأ كل بيت منها بـ(اللام ألف) وأنهاه بها. ووظف صفي الدين الحلي فن (الإرصاد) في عدد من أبيات القصيدة، نستهلُّ الأمثلة لذلك بالبيتين التاليين للمطلع:

لا كـانَ يومـاً يـدُومُ غـيركُمُ، قلْـبُ عـلى فَـرط حُـبِّكُمْ جُـبلاَ
لامَ عَـذُولي علـيكُمُ سَـفَهاً وصـارم الحـبَّ يَـسْبقُ العَـذَلاَ[1]

والمعنى الذي ينطوي عليه البيت الأول واستدرج له القافية قول الشاعر، أن الدوام لا يمكن تحقيق الشيء باستثناء تعلق قلبه بالمحبوب، فقد فطره الله على ذلك، فهو جِبِلَّةٌ، أي: غريزة، وطبيعة، وخليقة، أما المعنى في البيت الثاني فقد بناه الشاعر على المثل المشهور، أو القول السائر عن العرب: (سبق السيف العذل) وقد مهَّد له بذكر حصول اللوم من عذاله على حبَّه لمعشوقه، ثم استعار (الصارم) الذي هو السيف للحبَّ فقال: (وصارمُ الحبَّ يسبق العَذَلاَ) فجاءت القافية مرصودة من المعنى، وسانده فن التصدير (رد العجز على الصدر)، إذ ذكَرَ (العذول) في حشو صدر البيت، ثم ردَّ كلمة (العذل) التي وردت في آخر العجز على ما ورد في الصدر.

ومما تم فيه توظيف فن (الإرصاد) في الجزء الخاص بالمديح نذكر الأبيات الأربعة الأخيرة التي ختم بها الشاعر قصيدته، وقد وصف الشاعر فيها ممدوحه بأنه ينتمي إلى معشر قوَّمُوا زيغ الزمان بعدلهم فاعتدل، وقد تخلَّى الدهر عن شدته

(١) درر النحور، ص: ٧٥٩.

للممدوح فَلاَنَ له، فتحول بُخْلُهُ على الناس إلى جود، وقد أَنِسَتْ به ربوع المجد، ويدعو الشاعر للممدوح في الشطر الأخير من البيت الأخير بأن لا يخلو، ولا يصير عاطلا من وجود المدوح فيه ليبقى فيه الأنس عامراً ببقائه فيه، فيقول:

لأَنْــتَ مــنْ معــشرٍ بعَــدْلِهِمُ ... قُــوَّمَ زيْــغُ الزمــانِ فاعْتَــدَلاَ
لاَنَ لَــك الــدَّهْرُ بعْــدَ شِــدَّتِهِ ... فجــادَ للنــاسِ بَعْــدَما بَخــلاَ
لأَجْــلِ ذا أَنْجُــمُ العُــلَى طلَعَــتْ ... بِــهِ، ونجْــمُ الــضَّلاَلِ قــدْ أَفَــلا
لأَرْبــعُ المجْــدِ منْــكَ آنِــسَةٌ، ... فَــلاَ خَــلاَ رَبْعُهــا ولاَ عَطِــلاَ[1]

ولعلك تلاحظ أنَّ فنَّ (الإرصاد) قد تحقق في جميع هذه الأبيات بمساندة التصدير (رد العجز على الصدر) في البيت الأول، حيث ذكَرَ الشاعر (العدل) في نهاية صدر البيت وذكر (الاعتدال) في آخر عجز البيت، وفي الثاني ساند فنُّ (الطباق) فنَّ (الإرصاد) حين استعمل الشاعر لفظتي: (جاد وبخل) كما ساند فنَّ (المقابلة)، في البيت الثالث على تحقيق فن (الإرصاد) باستعمال الشاعر عبارة: (أنجم العلى طلعت) في صدر البيت، وقابلها في الشطر الثاني بعبارة: (ونجم الضلال قد أفلا). أما البيت الأخير، وهو أيضاً آخر بيت في القصيدة فقد دعا في نهايته للممدوح بأن لا يخلو رَبْعُ المجد منه، وقد مهَّد لهذا الدعاء بقوله: (لَأَرْبُعُ المجْدِ مِنْك آنِسَةٌ) فجعل الأنس غير متحقق في أرْبُعِ المجد إلاَّ بوجُود الممدوح فيها، ولكي يبقى ذلك الأنس، يحتاج إلى بقاء الممدوح، فدعا لربوع المجد أن لا تخلُو منه وهو دعاء للممدوح نفسه بطول البقاء، وارتباط القوافي في تلك الأبيات بالمعاني المطروحة فيها هو الذي حقَّق فَنَّ (الإرصاد).

---

(١) درر النحور، ص: ٧٦٠. الأبيات: (٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩).

٢٩- قصيدة: قافية اليـاء.

مطلعها:

يا هِـلاَلاً مـنْ سُـلْطَةِ العَـيَّ حَيـيَّ، أَشْرَقَ الـصُّبْحُ تَحْـتَ لَيْـلِ دَجِـيَّ[(١)]

و(سلطة العيَّ) لعله اسم موضع كما أشار إلى ذلك الشارح في الهامش والرويُّ في القصيدة: (الياء المشدودة المكسورة) وهي ـ هنا ـ مسبوقة بحرف متحرك بالكسر ـ باستثناء بيت واحد ـ سُبِقَ بحرف متحرك بالفتح في كلمة (رَيَّ) وجاءت هذه (الياء) للنسب في عدد من أبيات القصيدة مثل القوافي التالية:

(يوسِفيَّ، عنبرِيَّ، سكرِيَّ، لؤلؤي، أُرْتُقيَّ) والقصيدة تتضمن مقدمة في (النسيب) شغلت ثلاثة عشر بيتا منها، وتخلص إلى الممدوح في البيت الرابع عشر، ويظهر فن (الإرصاد) جليا منذ البيت الثاني من القصيدة وهو البيت الذي يلي المطلع، وقد وظف الشاعر فن (الإرصاد) كثيراً في هذه القصيدة ـ على الرغم من افتقاد سبعة أبيات منها ـ وفي البيت الثاني المشار إليه استعان الشاعر بفن (رد العجز على الصدر) لرصد القافية فقال:

يُوسِـفيُّ الجـمالِ، كَـمْ تـاه صـبٌّ في معـاني جمالـه اليوسُـفِيَّ[(٢)]

ويطالعك المعنى الذي رصد به الشاعر قافيته في هذا البيت منذ أول كلمة فيه (يوسفيُّ الجمال) لينتهي البيت بالحديث عن ذلك الجمال اليوسفي.

وفي بيت آخر يصف فيه الشاعر خدَّ معشوقه فيقول:

يتلقَّـى دمَ القلـوب بخَـدٍّ زانَـهُ نَقْـطُ خالِـهِ العَنْـبريَّ[(٣)]

---

(١) درر النحور، ص: ٧٦١.

(٢) درر النحور، ص: ٧٦١.

(٣) درر النحور، ص: ٧٦١.

وغالبا ما تُشبَّهُ نقطة الخال في الخد بالعنبر لاشتراكهما في اللون، ولذا فقد جاءت كلمة القافية (العنبريَّ) منقادة إلى هذا المعنى دون إكراه، بل هي بمثابة اللفظ المرادف للخال. ويصف الشاعر في البيت الذي بعده خد معشوقه بالورد الذي يحتمي بنبال عينيه، وقوس ذلك النبل إنما هو حاجبه الذي يشبه خطا محنيّاً فيقول:

يحتمـــي وردُهُ بِنَبْـــلِ لحـــاظٍ، قوسُـــهُا خـــطٌّ حاجِـــبٍ مَحْنِـــيَّ[١]

وبراعة الشاعر ظَاهرة في اصطياده للقافية عن طريق المعنى الذي طرحه في هذا البيت، ومنه ظهر جمال فن (الإرصاد). ومن الأبيات التي رصد منها الشاعر للقافية في الجزء الخاص بالمديح قوله، وقد استعان بتكرار أسلوب النداء في أول البيت وآخره فقال في البيت الخامس عشر من القصيدة:

يَاحُـداَةَ المطـيَّ هـا نُـورُ نجـم الــ دَّيْـــنِ قـــدْ لاحَ يـــا حُـــداةَ الْمطِـــيَّ[٢]

ومن ذلك قوله أيضا في البيت الحادي والعشرين:

يُتَّقَـى الهـولُ منْـهُ طَـوْراً، وطَـوْراً جـــودُهُ مُـــسْعِدٌ لكـــلَّ شَـــقِيَّ[٣]

ومعاضدة فن (الطباق) في البيت لفن (الإرصاد) ظاهرة بين (السعد والشقاء)، وذلك أمر يتكرر في هذه القصائد بكثرة، فكم رصد الشاعر للقافية بمعاونة هذا الفن وغيره من فنون البديع الأخرى التي تمت الإشارة إليها في حينها.

---

(١) درر النحور، ص: ٧٦١.

(٢) درر النحور، ص: ٧٦٢.

(٣) درر النحور، ص: ٧٦٢. وقد ورد البيت في القصيدة على النحو التالي:

يَتقِيْ الهَوْلَ منه طورا، وطورا جودُهُ سَعْدُ لكل شقيَّ

فبنى الفعل للمعلوم في أول البيت، وجاء بلفظ (سعْدٌ) وذلك بسبب خلل في الوزن، وبناء الفعل للمجهُول أنسب للمعنى.

الخاتمة

لقد تم الكشف - عن طريق هذه الدراسة - عن فن بديعي، صنفه البلاغيون ضمن المحسنات المعنوية، ألا وهو (الإرصاد) الذي يعني: دلالة أول الكلام على آخره - نثرا كان أو شعرا - وارتباط آخره بأوله، وفي الشعر يكون أول البيت شاهدا بقافيته، وهي متعلقة بمعناه، غير أنه لم ينل نصيبا كافيا من اهتمام البلاغيين، حتى إنهم لم يتفقوا على مسمى واحد، بل أطلقوا عليه مسميات متعددة، اختلط بعضها بمسميات لفنون بديعية أخرى. وربما كان مصطلح (التوشيح) الذي ورد في كتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر (ت: ٣٣٧هـ) أول المصطلحات المستعملة للدلالة على هذا الفن، هو مما وقع فيه الخلط، فقد استعمله البلاغيون بالتسمية نفسها للدلالة على بناء القصيدة على بحرين، أو ضربين من بحر واحد، وعلى أي القافيتين وقفت، كان شعرا مستقيما، فيصير ما يضاف إلى القافية الأولى للبيت كالوشاح. وبعد ذلك تتوالى المصطلحات التي أطلقها البلاغيون على هذا الفن، فسمي: (التسهيم) و: (التبيين) و: (المطمع) و: (الإرصاد)، وقد تبنت هذه الدراسة مصطلح (الإرصاد) لتوافق المعنى اللغوي مع المعنى الاصطلاحي من جهة، واختيار البلاغيين المتأخرين له من بين سائر المصطلحات الأخرى التي سمي بها هذا الفن من جهة أخرى. وقد أظهر بعضهم الجوانب الجمالية لهذا المحسن البديعي، ولعل من أهم النصوص التي تناولت هذا الجانب، ما ورد في الدراسة منقولاً عن العسكري وهو قوله في كتاب (الصناعتين): "وخير الشعر ما تسابق صدوره وأعجازه، ومعانيه وألفاظه، فتراه سلساً في النظام، جاريا على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر، كأنه سبيكة مفرغة، أو وشي منمنم، أو عقد منظم، من جوهر متشاكل، متمكن القوافي غير قلقة، وثابتة غير مرجة، ألفاظه متطابقة، وقوافيه متوافقة". كما كشفت هذه الدراسة عن الآراء المختلفة عند البلاغيين

عن مفهوم هذا الفن، فبعضهم قصره على الشعر، وآخرون عمموه على الشعر والنثر، وبالنسبة للشعر، بعضهم حصره في دلالة المعنى على القافية، وبعضهم شمل دلالة اللفظ عليها أيضا، وقسم هذا الفن تبعاً لذلك إلى قسمين: قسم تكون الدلالة عليه لفظية، وقسم تكون الدلالة عليه عن طريق المعنى، كما رأى بعضهم أن الإرصاد يقود المعنى فيه إلى القافية إن كان شعرا، وإلى معرفة الفاصلة إن كان نثرا، وتوسع آخرون فقالوا، بإمكانية استخراج الشطر الأخير من البيت -من قبل أن يسمعه- بعد سماع الشطر الأول منه. وكل استشهد لما ذهب إليه من رأي، وقد حرص أغلب علماء البلاغة على بيان حسن هذا الفن، وتأثيره في الجانب الجمالي للشعر والنثر على السواء، كما حرص أغلبهم على بيان العلاقة بين الدلالة اللغوية والدلالة الاصطلاحية للمصطلح بالتسمية التي اختارها.

وذلك ما يختص بالجانب النظري من هذه الدراسة، أما الجانب التطبيقي، فقد توجه إلى مجموعة من القصائد، توافر فيها ما لم يتوافر في غيرها من القصائد الأخرى، مما دفع الدراسة إلى اختيارها دون غيرها، ومن أهم خصائص تلك القصائد أنها منظومة من قبل شاعر واحد هو: صفي الدين الحلي أحد شعراء القرن الثامن الهجري، وفي غرض واحد وهو: (المديح). إضافة إلى شمول قوافي تلك القصائد على جميع حروف المعجم من الألف إلى الياء، وفي ذلك تنوع للقوافي ينسجم مع الهدف المقصود لدراسة (فن الإرصاد) من الناحية التطبيقية. وإذا عرفنا أن تلك القصائد تميل بطريقة نظمها إلى (الصنعة الشعرية)، أو (الشعر المصنوع) على أساس إلزام الشاعر نفسه بابتداء أبيات كل قصيدة من تلك القصائد بحرف من حروف المعجم وانتهاء أبياتها بالحرف نفسه، إذا عرفنا ذلك، فإن فرضية استغلال فن (الإرصاد) في هذه القصائد لا يكون فرضا اعتباطيا، وقد أثبتت الدراسة صحة تلك الفرضية بقوة.

وفي ضوء ذلك كله، تمكنت الدراسة من الوصول إلى عدد من النتائج، أهمها ما يلي:

١- التوافق الكبير بين الدلالة اللغوية، والدلالة الاصطلاحية لأكثر المسميات التي سمي بها مصطلح (الإرصاد)، ومن ذلك -إلى جانب مصطلح الإرصاد- بعض المصطلحات الأخرى مثل: (التسهيم، والتبيين، والمطمع).

٢- يعد مصطلح (التسهيم) أكثر المصطلحات استعمالا عند البلاغيين القدامى حتى القرن السابع الهجري، ثم حل محله مصطلح (الإرصاد) الذي تبناه المتأخرون وفي مقدمتهم: ضياء الدين ابن الأثير، صاحب كتاب: (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (ت: ٦٣٧هـ)، وجلال الدين القزويني (ت: ٧٣٩هـ)، وبهاء الدين السبكي (ت: ٧٧٣هـ)، وسعد الدين التفتازاني (ت: ٧٩٣هـ) وجميع شراح التلخيص.

٣- أغلب من تحدث عن هذا الفن من علماء البلاغة يرى شموله النثر والشعر. ففي النثر يدل المعنى المتقدم على الفاصلة، وفي الشعر يدل على (القافية)، ومنهم من يرى إمكانية دلالته على الشطر الثاني بكامله، ويؤيد ذلك كثير من النصوص الشعرية.

٤- توظيف (فن الإرصاد) في (قصائد درر النحور في امتداح الملك المنصور) جلي وظاهر في عدد من الأبيات في القصائد كلها -دون استثناء- وفي ذلك مؤشر واضح على أهمية هذا الفن البديعي.

٥- لا يقتصر توظيف (فن الإرصاد) على القصائد ذات القوافي غير المطروقة كثيرا كالذال، والزاء، والصاد، والضاد، والطاء، والظاء، والواو، بل ظهر توظيف هذا الفن في جميع القصائد، وربما كثر توظيفه في قصائد مطروقة القوافي. ومن

ذلك توظيفه لهذا الفن في القصيدة التي جاء رويها بحرف (العين) وهي من القوافي المطروقة، أكثر منه في القصيدة التي بعدها ذات روي (الغين) وهي من القوافي غير المطروقة كثيراً.

٦- في توظيف الشاعر (فن الإرصاد) مؤشر على ذكاء الشاعر وقدرته على التعامل مع الفنون البديعية بصورة جيدة، ولا يحط الإكثار منه في الشعر من مكانة الشاعر الفنية فإن "خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته" كما ذكر ذلك الجاحظ (ت: ٢٥٥هـ) منسوبا إلى عبد الله بن المقفع (ت: ١٤٢هـ)، بينما لا يحسن الإكثار من بعض فنون البديع مثل (الجناس) و(الطباق)، ويعد ذلك من الإفراط في البديع غير المستحسن عند النقاد.

٧- قد تتعاضد الفنون البلاغية مع بعضها فيتضاعف الحسن نتيجة اجتماع أكثر من محسن بديعي، ومن ذلك معاضدة فن (الطباق)، أو فن (المقابلة)، أو فن (رد العجز عن الصدر) لفن (الإرصاد) فيشمل الحسن جانبي المعنى واللفظ معا.

وختاماً، آمل أن تكون هذه الدراسة قد حققت الهدف المقصود، والغاية المرجوة، وأسأل الله تعالى أن تكون نافعة لطلاب العلم، وأن تتخذ لها مكانا بين الدراسات البلاغية، وتسد ثغرة في مكتبتنا العربية، ولله المنة من قبل ومن بعد.

هوية المرأة بين البحث والتقرير
في السرد النسوي السعودي المعاصر

د. هاجد الحربي

الملخص

أصبح السرد النسوي السعودي في مراحله المتأخرة ظاهرة أدبية – ثقافية تستدعي بحضورها اللافت كما وكيفا الوقوف عند قضايا متعددة يمثلها تشكيل السرد في بنيته النصية والواقعية؛ ومناقشة مرجعياته التمثيلية وسياقاته الثقافية، وانطلاقا من ذلك يسعى هذا البحث إلى دراسة هوية المرأة في خطابها الروائي للوقوف على مدى حضور الهوية وخصوصيتها في ذلك الخطاب، ويتأسس البحث حول تأصيل الإجابة عن تساؤل إشكالي في تمثيل الهوية... هل المرأة تبحث عن هويتها في إطار التهميش والإقصاء أم أنها تريد تقرير هويتها بصورة محددة وفق ما ترتضيه وتؤمن به؟.

وتتضمن منهجية هذه الدراسة القيام بإجراء تطبيقي على مادة روائية محددة بهدف عدم الرضوخ للفرضيات التجريدية الشائعة حول خطاب المرأة السردي، والوصول إلى نتائج قياسية محددة يبلورها تشكيل البناء الروائي في بنية النص ورؤية التمثيل.

Abstract

The narrative of Saudi feminist in the late stages become a literary and cultural phenomenon, requiring their presence remarkable quantity and quality issues stand at the multi-represented in the formation of the narrative structure of the text and realism . And discuss its terms of reference and representative cultural contexts, and it seeks from this study is to investigate the identity of the woman in her novelist to determine the extent of the presence of identity and privacy in that speech .

The methodology of this study include doing a material applied to a specific narrative in order not to bow to abstract common assumptions about women's narrative speech, and access to the record results formed by the formation of specific construction novelist in the structure of the text and vision .

التمهيد

(مصطلح الهويّة في الخطاب النّسوي)

يبدو موضوع الهوية موضوعا شائكا ومتشعبا لا يزال ضبطه وانتظامه في المشهد الثقافي مسألة غير محسومة، وتظهر مسألة الهوية في العالم العربي بصورتها السابقة أكثر تعقيدا لأسباب متعددة منها السياسي والثقافي والاجتماعي، وأزمة هذا التعقيد يرسّخها واقع العرب التاريخي والثقافي، إذ تتناحر وتتناقض مرجعيات الثقافة والإيديولوجيا ويتصارع تيار التقليد والتراثية المحافظة مع تيار الانفتاح والتحرر، وكلما استطاع تيار أن يطفو على السطح وتتحقّق أثرته بالذيوع والانتشار، سرعان ما ينقسم ذلك التيار على نفسه نتيجة تفاقم الاختلاف بين منظريه؛ فتدخل مؤسساته في صراع آخر تتحكم به نظريات ومبادئ تلك المؤسسات، وهنا ربما يحضر تساؤل مهم عن مدى حضور الهوية كمصطلح في مشهد الثقافة العربية المعاصرة، ثم يجرّ هذا التساؤل إلى تساؤلات أخرى تنسدل منه مرتكزة في كيفية وآلية تداول ذلك المفهوم الاصطلاحي ثم وظيفته وغاياته، والإجابة عن السؤال السابق تحتاج إلى استقراء تاريخي ومقايسة بالواقع إيمانا بأن مسيرة الهوية تتصل دائماً بالجذور التي منها تتوالد قيمها وتتطور فاعليتها. وتؤكد دراسات الهوية المعنية بها في عالمنا العربي على أنه "لم تظهر هذه اللفظة الجديدة (الهوية) إلا حديثا في المعجم السياسي والمجتمع العربي... ولم يحتلّ مفهوم الهوية المشهدَ السياسي إلا نتيجة لظروف الفشل والهزائم الداخلية والخارجية التي عرفتها القومية العربية والدول التي خرجت مهزومة على إثر حرب ١٩٦٧م... ثم في نهاية القرن العشرين اكتست الهوية طابع الانخراط في القومية"[(١)]،

---

(١)العظمة، نذير: الهوية، (مجموعة باحثين)، ترجمة (عبدالقادر قنيني)، (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م، ط١) ص١٤-١٥).

ولم تكن الهوية موجودة في القاموس العربي بدلالتها الحاضرة ولكن مفهومها وجد مع مفاهيم أخرى يرتبط بها على المستوى المفاهيمي والإيديولوجي كالذاتية والأصالة، وفي مجالات أخرى من البحث اللغوي تشير بعض الدراسات إلى اشتقاق الهوية من لفظ التأشير (هو) حينما يشير إلى الغائب المفرد الذي يدركه موجود آخر هو (الأنا)، فتصبح ثنائية (أنا/ الآخر) من أهم محدّدات الهوية كمصطلح تتعمق فيه بنية الثنائية السابقة لتكوين المجال المخصوص في الاشتغال عليه وتحديد ماهيته.

ومع انزياح الخطاب العربي لتبني الثنائية السابقة (أنا/ الآخر) في معالجة بنية الهوية إلا أنه يجد إشكالية كبرى في ما نسميه (جدل الأنا) حيث تتعدد الأنا ويتحول منها أنا آخر، "فتصبح الإجابة عن سؤال أين ينتهي الأنا وأين يبتدئ من يسمى الآخر على المستويين الجزئي والكلي، من أصعب الأسئلة المطروحة وأكثرها سذاجة في الآن ذاته، ولكنها أسئلة ترتبط – في سياق هذا الطرح – بحسبان الهوية ممارسة دلالية، اكتسبت عبر إيمان مجموعة من البشر بها، ومعرفتهم خصوصيتها، وبمقدرتهم على توظيفها السياسي قوة رمزية فريدة، قادرة على المقاومة وطرح البدائل، وعلى العزل في الآن ذاته والإقصاء"[(١)]، وبمعنى آخر فكل أنا ستتحول إلى آخر متطور من وجودها.

ويحضر اهتمام المرأة بالهوية بصورة تكميلية وهامشية في مجال الهوية العامة، وذلك لأن المرأة وإن كانت نصف المجتمع فإنها في تمثيل خطاب المجتمع تتراجع عن النسبة السابقة بصورة كبيرة جداً، فالمرأة في إنتاجها المعرفي لا يمكن أن تصل إلى نسبة إنتاج الرجل، ولو ذهبنا إلى أيّ حقل من حقول المعرفة فسنجد هذه الحقيقة ماثلة للعيان لا يشوبها أيّ غموض أو اختلاف، ولعل مردّ ذلك إلى وظيفة الأنثى ودورها في الحياة

(١) عبدالهادي، علاء: شعرية الهوية ونقض فكرة الأصل، مجلة عالم الفكر (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، العدد١ ٥ يوليو–سبتمبر٢٠٠٧م) ص (٣٢٥).

الأسريّة، وبالتالي فإن المرأة حينما تمارس إنتاج خطاب الهوية فستظل ممارستها هامشية محدودة في ظل الاكتساح الذكوري لإنتاج ذلك الخطاب، والمرأة نفسها تسجل اعترافاتها بذلك الأمر مؤكدة أن الكتابة امتياز الرجال الخاص وتجسيد لسلطتهم[١]، وعلى هذا الأساس فسيكون وجود المرأة في إنتاج خطاب الهوية بصفته الشمولية المرتبطة بأهم مكوناته وهو المكون الثقافي.. سيكون وجوداً ضئيلاً لسببين رئيسين:

١- قلة إنتاج المرأة الكتابي نسبة إلى إنتاج الرجل على النحو السابق؛ لأن "الأنثى في المعتاد الثقافي مجرد كائن تابع وضعيف وعاجز"[٢]، وقد يرجع ذلك إلى تكوينها البيولوجي وثقافة المجتمعات البشرية في العصور الماضية.

٢- اقتناع المرأة بأنها تعيش في مجتمع أبوي ذكوري، وهذا التمثيل للمجتمع يتقاطع مع مفهوم الهوية ويؤسّسها، وبالتالي فهي غير معنيّة بشأن الهوية بتكوينها الثقافي العام، ولكنها ترى ذلك من مهام الرجل واهتماماته فلينتجها ويمثلها كما يشاء.

ولكن هذا التمثيل لموقف المرأة من الهوية لا يكون على إطلاقه وصورته العامة في كل كتابة الهوية وتكوينها عند المرأة، فحينما تحضر الهوية بجزئية معينة تمثلها ثنائية الجنس (الرجل/المرأة) فإن المرأة تباشر الكتابة عن الهوية بصورة فاعلة وخصوصية أخرى، ويكون خطاب هوية المرأة بهذا التحديد الإضافي أمراً مختلفاً عن هوية المجتمع العامة، إذ تمارس المرأة دوراً مغايراً في الاحتفاء بالهوية وممارسة كتابتها وتشكيلها، بل إنه قد يتحول خطاب المرأة في جميع مجالاته وأنماط سيرورته إلى جعل

(١)المرنيسي، فاطمة: التحديات التي تواجه المرأة في القرن العشرين، (القاهرة، تضامن المرأة العربية، ١٩٨٧م) ص٧٧.

(٢)الغذامي، عبدالله: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م، ط٢) ص١٢.

الهوية موضوعا أساساً وقضية أوليّة، وربما لا نكون مبالغين حينما نقول بأنه إذا كان لخطاب المرأة موضوع أساسي فهو هويتها، ومرجعية ذلك شعور المرأة الدائم بأنها تعيش في مجتمع تصفه –ويصفه آخرون – بالمجتمع الذكوري وهنا يعلو صوتها وتتوالى صيحاتها بأنها مهمشة الوجود ومغيبة عن المشهد الحضاري بمباركة من منافسها اللدود (الرجل) الذي يسعى لإقصائها بتوظيف الإيديولوجيات ومعطيات التراث[١].

معنى ذلك أن خطاب الهوية في الكتابة النسوية تؤسسه خصوصية التركيب الثنائي المتمثل في بنية جنسية (المرأة/ الرجل) على خلاف الخطاب الذكوري الذي تؤسسه ثنائية البنية الثقافية بين (أنا/ الآخر)، فالآخر الثقافي في خطاب الهوية يتحول عند المرأة إلى آخر جنسي، وهذا ما يجعل كتابة المرأة عن الهوية مختلفة عن الخطاب العام آخذة انزياحاً دلالياً ومعيارياً مختلفاً، فهي تدرك "أن هوية الأنثى عامل حاسم في التأسيس لهذه الكتابة، وذلك بصفة الأنثى فئة اجتماعية مضطهدة في المجتمع الذكوري عموماً، لكن هذا العامل يغدو معرىً من أية آثار نسوية في حال أن تكتب المرأة بلغة المجتمع الذكوري، منسجمة معه ومنخرطة في قضاياه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية وما إلى ذلك، مما لا تظهر فيه خصوصية للمرأة كهوية أو نسق مغاير ومختلف"[٢]، وبهذا الفهم نجدنا أمام خطابين متقابلين بشأن الهوية، (خطاب المرأة / خطاب المجتمع – الذكوري)، ويكون حضور هذه القضية بتصورها السابق

---

(١) انظر: السعداوي، نوال ، (الأنثى هي الأصل)، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤م) ص٢٠١.

(٢)المناصرة، حسين: النسوية في الثقافة والإبداع، (إربد، عالم الكب الحديث، ٢٠٠٧م) ص١٥٥.

مدخلا مهما لمناقشة نظرية وحدة الكتابة الناتجة عن الجنسين وتصنيف الأدب إلى ذكوري وأنثوي.

وهكذا فإن المرأة وهي تكتب الهوية يحضر في وجدانها دائماً وأبداً آخر تسعى إلى تشكيل ما يميّزها عنه.

وعند محاولة تقويم الكتابة النسوية عن الهوية فإنه يكون واضحاً أن كتابتها في ذلك تعدّ عملا جزئياً وناقصاً وذلك لقصوره عن احتواء الهوية بمفهومها الثقافي العام، فهو لا يؤسس خطاب المجتمع أو يشارك فيه؛ ولكنه يكون أكثر إخلاصاً وتميزاً لخصوصيته السابقة الساعية إلى خلخلة الثقافة المهيمنة.

وكما هي العادة في كل منجز كتابي تشوبه الاختلافات وتتسوّر إليه التناقضات فإن الخصوصية والتميز السابق في كتابة المرأة عن الهوية لاتكون حكماً مطلقاً ومعياراً صادقاً في كل كتابة المرأة، وقد أشار إلى ذلك عبدالله الغذامي في مشروعه القائم على الحفر في الأنساق الثقافية مشيراً إلى وجود نساء قد كتبن بلغة الثقافة المهيمنة وقلمها (الذكوري) فعزّزن قيم الفحولة في اللغة وأعدن إنتاجها[(١)].

وليست هذه الخصوصية للكتابة النسوية عن الهوية مقتصرة على الثقافة العربية ولكنها ظاهرة عالمية شاملة، ويتضح ذلك كثيراً في ضوء النقد النسائي الذي تنبع منه الحركة النسائية في بلاد الغرب، وبخاصة فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية[(٢)]، إذ "يتميز الخطاب الغربي بنزعة الهيمنة، هيمنة الرجل على المرأة وهيمنة الغربي على اللاغربي، وهو يتعارض في قيمه وأولوياته مع متطلبات الموقف النسائي

(١) انظر: الغذامي، عبدالله: المرأة واللغة (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦م) ص١٨٢.

(٢) انظر: شرابي، هشام: النقد الحضاري للمجتمع الأبوي، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربي، ١٩٩٩م، ط٢)، ص ٧٥.

والموقف اللاغربي على السواء، متجاهلا أو محتقرا هذه المواقف ومتطلباتها. لهذا ليس من الغريب أن نجد أن الخطاب الغربي بنزعته الثنائية في رؤية الأشياء (جيد-شرير، أبيض- أسود، صحيح- خاطئ) يعارض أيضا الذكر بالأنثى والغربي باللاغربي، وذلك بحسب منطق يسبغ دائما القيمة الإيجابية على الطرف الأول من المعادلة ويحرمها عن الطرف الثاني"[1].

ولعل هذا التوحد في هيمنة النسق الذكوري بين الشرق والغرب هو ما جعل الكتابة النسوية في الثقافة العربية تعتمد على نماذج مستوردة من نضال المرأة في الغرب الرأسمالي الإمبريالي وتتبنى ما تطرحه النظرية الغربية في هذا المجال[2].

والخطاب النسوي حينما يبحث عن هوية المرأة لا يعني بالضرورة عدم الوعي بقيمة هويتها وحجمها؛ ولكن ثقافة المجتمع عبر تراكمها التاريخي هو ما أوصل خطاب المرأة إلى هذه المرحلة المشوبة بالقلق والشعور بالغياب والتهميش في ظل تنميط المجتمع إلى تابع ومتبوع تمثله ثنائية (المذكر والمؤنث)، وهذا ما تقرره الدراسات المعنية بتاريخ كتابة المرأة، إذ تذهب (إيلين شوالتر) إلى أن كتابة المرأة مرت بثلاثة أطوار من التطوّر هي: محاكاة الأشكال السائدة لتقاليد الكتابة المهيمنة، ثم الاعتراض والتمرد على تلك المعايير، وأخيراً البحث عن الهوية وخصوصية الأنثوية[3]، وتتحكم في خطاب المرأة عن الهوية الرغبة والسلطة، الرغبة في إعادة

---

(١) المصدر السابق، ص٧٦.

(٢) انظر: صبار، خديجة ، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، (الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٩٩م، ط١)، ص٩.

(٣)جامبل، سارة: النسوية وما بعد النسوية، ترجمة (أحمد الشامي)، (القاهرة، المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠٢م) ص ١٩٩.

التوازن المفقود بين المذكر والمؤنث في جميع المجالات وكشف جوانب النقص والقصور في الأنساق الثقافية السائدة، والسلطة التي تواجه المرأة في كتابتها، ونظراً لما يكتسيه النسق الثقافي في تمركزه وسلطته المهيمنة فإن الكتابة النسوية تسلك منهج البحث في إطار النسق الثقافي وقوته؛ وعندما تجد هامشاً من الحرية والانفتاح فإنها تسلك منهج تقرير الهوية وتمثيلها.

ومن خلال الكتابة تبحث المرأة عن هويتها لتجعلها موازياً موضوعياً للكتابة الذكوريّة، وهنا يحضر بدءاً في الثقافة العربية الحديثة مشروع نازك الملائكة الذي كان اللبنة الأولى لهوية الكتابة النسوية في بحثها عن الهوية فقد ثارت بمشروعها -شعر التفعيلة- على كسر الأنموذج والتمرد عليه، ليقينها بأن الشعر ديوان العرب وقرين الفحولة فهو رمز الهيمنة الثقافية، وحينما كانت الرواية الشفهية بديل الكتابة في عصور التراث تحضر كل من عائشة وأم سلمة - رضي الله عنهما - في رواية الحديث والسيرة النبوية، ثم في العصور اللاحقة تأتي شهرزاد "البطلة الأسطورية، فهي أول قاصة غزلت حكاياتها وملأتها أحاسيس عميقة. حكايات رغم بساطتها، تكشف عن عبقرية واجتهاد وثراء ثقافي... تكلمت بجرأة وروت بكيفية أدهشت الرجال ونسجوا بعدها"[1]، وكتب التراث العربي والسيرة النبوية ثم التاريخ الإسلامي مليئة بشواهد كثيرة حضرت فيها المرأة باحثة عن هويتها ومطالبة بحقوقها، وقد كانت بواعث ذلك نابعة من الإحساس الدائم بوجود الآخر وما يمتلكه من سلطة وهيمنة لا تتوافق مع توق المرأة إلى تشكيل هويتها والبحث الدائم عن التميز والاستقلال.

---

(١)صبار، خديجة: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، ص٧.

المحور الأول

(آلية البحث عن الهوية وغاياته في رواية (جاهلية) لليلى الجهني)

تعد رواية (جاهلية) لليلى الجهني من أعمق الروايات المعاصرة في نقاش موضوع الهوية، وقد لا يبدو ذلك واضحاً في القراءة الأولية لأحداث الرواية، ولكن النظر المتأمل إلى تشكيل بنائها الروائي يجدها تطرح أسئلة متعددة تشكل مجتمعة غاية واحدة هي مناقشة الهوية ومساءلة التاريخ بشأن ذلك، وأول ما تطرحه الرواية عنوانها المثير (جاهلية) حيث يتبنى قيم الهوية والثقافة، ويحضر العنوان متناصاً مع النص التراثي النبوي " **إنك امرؤ فيك جاهلية** "[(١)]، وقد ابتعدت الكاتبة بدهاء الكتابة عن الاستدعاء المباشر لذلك النص النبوي والحادثة المتبلورة فيه لأسباب قد تكون منطقية فناً وموضوعاً. والجاهلية هوية المجتمع العربي قبل عصر الرسالة، وربما انفرد ذلك العصر من بين عصور التاريخ العربي بحمله تسمية الهوية الثقافية، ثم جاء الإسلام لإلغاء تلك الهوية وإحلال بديلها (الإسلام)؛ ولكن هذه الهوية البديلة تعاني من الاختراق الثقافي الدائم الذي تغذيه جذور الهوية السابقة المتأصلة في عمق التاريخ، ولا أدل على ذلك من حدوث الاختراق في عصر الرسالة وأمام مرأى صاحبها عليه أفضل الصلاة والسلام كما يتضمنه النص التراثي - الحديث الشريف - السابق، والحادثة وقعت حينما عيّر أحد الصحابة بلالاً الحبشي -رضي الله عنه - بأمّه السوداء، واللون أحد العوامل المهمة في تشكيل الهوية عبر تاريخها البشري القديم والحديث.

١ – التشكيل اللغوي في مسار الهوية.

أدارت الكاتبة روايتها على حدث رئيس تمثله علاقة حب ثم تخطيط للزواج

---

(١) صحيح البخاري (٣٨٦٧).

بين فتاة سعودية بيضاء اللون (لين) وشاب أسود من أصول أفريقية لا يحمل الهوية السعودية، ثم تدخّلت أسرة الفتاة في الوقوف ضد هذا الارتباط ورفض فكرة الزواج انصياعاً لعادات وتقاليد المجتمع، ويمثّل الأسرة في رفضها وامتثالها لتلك القيمة الجاهلية شقيق الفتاة الذي وصلت به الحال إلى محاولة قتل ذلك الشاب الأسود وتسديد عدد من الطعنات إلى جسده لينتهي به الحال إلى دخول أحد المستشفيات والمكوث به عدة أشهر تحت معاناة الغيبوبة والمرض، ومن خلال الموضوع الرئيس في الرواية (التمييز العنصري وصراع الهويات داخل المجتمع) استطاعت البطلة الرئيسة إقحام هويتها ومناقشتها معتمدة على تعرية المجتمع وكشف القيم الزائفة فيه.

التكنيك الأول الذي أقامه تشكيل البناء الروائي هو توحّد المرأة بالرجل في مسألة الهوية (لين ومالك)، فبطلة الرواية لا تستطيع اختيار زوجها بحرية شخصية وإرادة ذاتية ولكنها تظلّ محصورة بتقاليد اجتماعية لا تستطيع تجاوزها أو الخروج عليها، أما (مالك) فبسبب نسبه وجنسيته يصبح هوية أخرى في داخل النسق تعاني من عقدة الدونيّة والتهميش، وقيمة هذا التوحّد هو كشف وعي المرأة بوجودها الناقص وحاجتها إلى الرجل، "كانت توشك أن تبلغ الثلاثين؛ حلمها القديم؛ وطفقت تستكشف إن كان محتملاً أن تبلغ المرأة الثلاثين بلا زوج أو أطفال صغار في بلاد لا ينال وجود امرأة فيها شرعيته إلا بزوج أو ولد" [(١)]، وواضح في هذا المقطع الروائي أنه يقوم على عنصر المقارنة بين الهوية المحلية وهويات أخرى ترى فيها الكاتبة أنها تمنح هوية المرأة انفتاحاً وحرية أكبر لتجعل من مبدأ المساواة والاستقلال الذاتي إشكالية مهمة في هوية المرأة، ولاهتمامها بتعميق هذه الرؤية فإنها تسترسل في بسط هذه الإشكالية بأسلوب عاطفي فتقول: "الرجل يصنع حياته، أما المرأة فتنتظرها.

---

(١)الجهني، ليلى: جاهلية، (بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٧م، ط١) ص ١١٢.

وبإمكان الرجل مهما تأخر به العمر أن يبدأ من جديد. سيجد امرأة وسينجب أطفالاً.... أما المرأة! يا.. لعذاب المرأة"(١)، وما تريده المرأة هنا أن تجعل قضيتها تقفز إلى واجهة الاهتمامات من خلال تصوير الإحساس الأنثوي المفعم بالخوف والقلق الدائم تجاه حياتها ومستقبلها، واتحاد شخصية المرأة المهمّشة بشخصية الرجل المهمّش - وهو ما سيطر على جلّ تشكيل أحداث الرواية - لم يكن بهدف تمثيل المقارنة بين واقع الجنسين (الأنثى/ الذكر)، فالرجل مهما واجهته تحديات تقاليد وقوانين المجتمع فسيظل قادراً على المواجهة واتخاذ القرار بصورة ذاتية واستقلال أحادي، أما المرأة فهويتها يصنعها غيرها وقرارها بيد غيرها لا بيدها؛ فهي مسلوبة الإرادة والقرار، وقد أفصح السرد عن منظور الشخصية في مناجاتها الداخلية بشأن هذا الموضوع من خلال وعيها بهذا الاختلاف في تفكيرها الباطني.. "ما الذي يدفعها لأن تعتقد أنها مختلفة عن الأخريات من حولها؟ مختلفة! لأنها إن أرادت أن تقود سيارة فإن أباها لن يمانع؟ مختلفة لأنها استخرجت بطاقة أحوال خاصة بها؟ مختلفة! لأنها تسافر وحدها؟ مختلفة! لأن جوالها ومعظم ممتلكاتها مسجلة باسمها، وليس باسم أبيها أو أخيها؟ مختلفة! لأنها... لكن... كل هذا يبدو لعينيها الآن هشّاً وملطخاً كنشارة خشب تطفو فوق سطح ماء آسن، وها هي تعي حجمها الحقيقي متأخرة"(٢)، و مع أن هذا المقطع السردي قد أتى بلغة واضحة ومباشرة إلا أن جمالية تشكيله اللغوي تكمن في تركيبه اللغوي القائم على التساؤل المكثّف عن اختلافها وانتشار ضمير الغائب مما يجعل مقاربة هذا المقطع تخرج بالنتيجتين التاليتين:

أ) تساؤلها المتكرر عن اختلافها يجسّد بحث الشخصية عن هويتها المفقودة.

---

(١) المصدر السابق، ص١١٤.

(٢) المرجع السابق، ص٩٥.

ب) ضمير الغائب يأتي للتماثل مع غياب الهوية.

أما مدلول السرد فإنه يأتي منفتحاً على واقع هوية المرأة، باختلافها عن بنات جنسها في إمكانية قيادة السيارة والحصول على بطاقة أحوال والسفر لوحدها وتسجيل جوالها باسمها..، إذ يعني هذا الشعور وجود أخريات لا يتحقق لهن حصول هذه الأشياء، وبالتالي فقد جاء السرد الروائي هنا متمثّلاً لملامح خطاب المرأة بشأن هويتها والبحث عن حقوقها واستقلالها، وهو خطاب يكرّس مطالبه دائما في أن المرأة "لم تحرز ما تأمله من مكانة اجتماعية أو تحصل على ما تستحقه من تقدير أو تنل نصيباً من العمل العام يتناسب مع دورها الحياتي، أو حتى ترفع جزءاً من القهر الذي يمارس عليها، وبات خطاب الحركة النسائية العربية بشتى أطيافها مثقلاً بعبء الإمساك بمنفذ عريض يخترق طيات (ثقافة ذكورية) تهمش المرأة، أو البحث عن سبيل لتغيير حزمة من القوانين والممارسات التي تهضم جزءاً من حقوق النساء"(١)، وهذا ما يجعل خطاب المرأة يؤسس علاقة جدلية مع الأنساق الثقافية السائدة من خلال علاقة تواصل معرفي ولغوي يمنح ظاهرة الكتابة السنوية معنى خاصاً وفق تنظيم البنية الثقافية والأيدلوجية في ذلك الخطاب، ويصبح في هذا النوع من الكتابة ما يعزّز مقولة "إن هناك بنية نفسية وسياقاً عاماً وراء أي خطاب لغوي"(٢).

ولم تكتف بطلة الرواية في بحثها عن هويتها بالحدث الأساس في السرد ولكنها استخدمت الاسترجاع وأضافت بعض المشاهد السردية الثانوية لتمثيل

---

(١) حسن، عمار: النص والسلطة والمجتمع، (القاهرة، دار شرفيات للنشر، ٢٠٠٧م، ط١) ص٢٩٠.

(٢)مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص، (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤م، ط١) ص٧٠.

منظورها بصورة شاملة ومتعمّقة، إذ تسترجع بالتّخييل حينما كانت وحيدة والديها.. "حاولت لين أن تفهم ما الذي يجعل وجودها غير كاف بالنسبة لأمها، ولِمَ لا يفرحها مثل وجود الذكر الذي تتوق له؛ فلم تفهم"(١)، ونلحظ تشابه التشكيل اللغوي بين هذا المقطع وسابقه؛ مما يجعل المفهوم الإجرائي السابق ينطبق عليه ويحيله من إجراء إبداعي عارض إلى ظاهرة لغوية في تشكيل الرواية، ويستمر السرد في تصوير سعادة الوالدين بالمولود الذكر بعد مجيئه، وتتذكر في استرجاعها حينما أتت أمّها تحمله فأدنته منها وهي تقول: "قبّلي رأس سندك"(٢) فينزاح السرد إلى نقد ثقافي بأسلوب التخييل.

٢- التشكيل الروائي في استراتيجية التناص وبناء الشخصيات.

يأتي التناص في تشكيل الرواية كقيمة مرجعية وبناء تاريخي يغذّي البنية السردية ويوجّه مسارها التمثيلي، فالجاهلية هوية ثقافية تستمد قوتها من تاريخها الممتد وجذورها البعيدة، والمجتمع وهو يسعى إلى التطوّر والتغيير وإحلال هوية ثقافية بديلة فإن سعيه ذلك لا يعدو أن يكون أسلوباً تنظيرياً لا يرقى لمستوى الممارسة الحقيقية والهوية الفاعلة، وبذلك فإن المنظور الروائي يقوم بدور تهشيم الهوية الثقافية للمجتمع وكشف زيف تلك الهوية لما يتمثل فيها من تناقضات. والكاتبة تدرك أن الفرار من الأيديولوجيات صعب ولكنها تحاول بحيلة الكتابة تفكيك أبنيتها، وتظهر استراتيجية التناص في تقاطعها مع عناصر البناء الروائي الأساسية (الزمان، المكان، الحدث، بناء الشخصية) باستثمار خاص وتوظيف مقصود، فالمكان (المدينة المنورة) هو المكان الذي حدثت قصة الصحابيّين الجليلين الماثلة في الترميز التراثي (إنك امرؤ فيك جاهلية)، وهو المكان نفسه الذي تجري فيه أحداث القصة المعاصرة (قصة

---

(١) الجهني، ليلى: جاهلية، ص٨٩.

(٢) الجهني، ليلى: جاهلية، ص٩٠.

الرواية)، ومع ما في المكان من مكانة دينية وقدسية مكانية إلا أن الاختراق الثقافي يحدث بصورة متكررة مما يعكس هشاشة هوية المكان الثقافية، وهنا يفتح المكان بثباته وعدم تغيره كمكان لاحتواء أحداث السرد إشكالية الزمان، ولكن وعي الكاتبة بهذه الإشكالية هو ما دفعها إلى استخدام أسماء الأيام والشهور الجاهلية فتؤرخ بها أحداث السرد. ولإبراز هذا الاستخدام وبيان مقصديّته فإنها تجعل التاريخ بتلك الأسماء يتصدّر فصول الرواية "دبار الرابع والعشرون من عاذل.. أهون الخامس من وعل.."[(١)]، ثم تفرد فصلاً قصيراً في آخر الرواية لتتحدث فيه عن تغيّر تلك الأسماء ورصد ما يقابل الأسماء القديمة وتتدخل بالتعليق على ذلك بقولها: "للحظات رأت الأيام والأشهر وهي تخلع أقنعتها أمام عينيها، وتعود إلى وجوهها القديمة، رأت شيار يخلع سبته، وأول يخلع أحده، وعاذلاً يخلع شعبانه، ووعلاً يخلع شواله، ولم تكن الوجوه القديمة قبيحة، بل مجعّدة لطول ما تعرّقت تحت أقنعة ليست لها. وظنت وهي ترى ذلك أن كل شيء قد استقام أخيراً" [(٢)]، لتؤكّد أخيراً أن المكان لم يتغيّر فيقود ذلك بأسلوب جدلي إلى بقاء الهوية الجاهلية وكشف زيف وتناقض الادعاء بتغيّر مكونات الهوية الثقافية.

وعلى صعيد بناء الشخصيات تحضر خمس شخصيات رئيسة منها الأنثوي (الأم وابنتها البطلة)؛ ومنها الذكوري (الأخ والأب والحبيب)، وقد أتت هذه الشخصيات أسيرة رهانات ثقافية وأخلاقية، وكما قاومت (شهرزاد) الموت بالحكاية فقد قاومت البطلة الهوية الثقافية بالحكاية، وقد منحت الراوي العليم شخصية البطلة دوراً مثالياً وامتيازاً خاصاً، ولم يحدث ذلك بالانحياز إليها وتبني منظورها وتسويغ

---

(١) انظر: المرجع السابق، ص١٠٣، ص ١٢٣.

(٢) المرجع السابق، ص١٧٩.

تصرفاتها فقط: ولكنه أتى بجعلها عنصر المقاومة والرفض للهوية الثقافية (الجاهلية). وبمقاربة أدق وتفصيل أشمل فقد كان التوجيه النبوي الكريم في قصة الصحابيين - (أعيرته بأمّه إنك امرؤ فيك جاهلية) – مصدر المقاومة والرفض للهوية الجاهلية؛ وتمثل شخصية الرسول – صلى الله عليه وسلم – طرف المقاومة والنقد، وهنا تحضر شخصية البطلة لتقوم بدور المقاومة السابقة محققة بذلك صفة الاقتداء والاتباع.. (لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة)[1]، وبهذا تحقق الرواية مستوى جمالياً بارعاً في توظيف التناص وطريقة الاشتغال عليه معمّقة نقص هوية المجتمع وتكوينها القاصر وما تشتمل عليه من الزيف والتناقضات.

المحور الثاني
(تقرير الهوية / ظاهرة التمرد في الكتابة النسوية)

من أبرز ملامح الكتابة النسوية (التمرد)، ومع ملاحظة هذا الملمح في كثير من الدراسات النقدية المعنية لمتابعة الأدب النسوي إلا أن ظاهرة (التمرد) لم تأخذ حقها بعد من التأصيل المعرفي والتحليل المتخصص، فقد سلكت كثير من الدراسات منهجاً متشابهاً في الوقوف على ذكر نماذج الكتابة النسوية المتمردة؛ مما جعل العثور عليها وذكر أمثلتها الغاية التي تنتهي عندها تلك الدراسات، وجعلت المسلكية السابقة مصطلح (التمرد) مفهوماً ضبابياً يفتقر إلى وضوح خصوصيته ومتابعة جذوره ومراحل تطوره في الكتابة النسوية، وكما تبدو قضية التمرد عائمة في مفهومها وشائكة في ضبطها فإن النماذج الروائية التي تمثلها تطرح الإشكالية نفسها في تعددها وتنوع مستويات تشكيلها، بدءاً بالتمرد الفني على أصول النوع الأدبي وعناصره

---

(١) سورة الأحزاب (٨٦).

الأساسية وانتهاء بالتمرد الموضوعي على النسق المهيمين والخروج على أساسيات الهوية والثقافة السائدة. ولأن ما يعنينا بصورة أكبر الرواية النسوية السعودية فإنه من الجدير الوقوف على الملامح العامة لروايات (رجاء عالم)؛ الاسم الاكثر شهرة وحضوراً في السرد النسوي السعودي، فقد كان من أهم ملامح كتابتها-خصوصاً في رواياتها الأولى (٤ صفر، طريق الحرير، مسرى يا رقيب، ..) -الكتابة بطريقة سريالية مما جعل الكثير من قراء كتابتها يؤكّدون على خفاء المعنى والغموض الشديد في تلك الروايات لما تمثله من "تقنية متقدمة وسعي إلى التجريب الفني الذي قد يذهب بكثير من جماليات السرد، وزهو الوصف والتقرير، وإذا كان في الرسم مدرسة سوريالية معروفة فإن كتابة رجاء الروائية مدرسة سوريالية في القصة السعودية، تخفي أكثر مما تظهر وتومئ أكثر مما تصرح مبتعدة عن رحابة البوح في الرواية واتساعها للقول والرأي والتحليل، حتى كأنها تكتب قصة قصيرة تتطلب التركيز والترميز والإيحاء والبعد عن الإسهاب والإطالة والحشو، والمرأة في روايتها تضيع في خضم انغلاق المعنى وإحالته فنجد شيئاً منها ثم لا نعود نمسك به"[(١)]. والرواية بوظيفتها التمثيلية وطولها المعهود لا تصلح أن تكون مكتوبة بهذه الطريقة، وقد بات من الثابت في أصول هذا الفن الإحساس الدائم بمتعة السرد، وإذا وجد شيء من الترميز والإيحاء فإنه لا يكون مفضياً الى استحاله المعنى وغياب الهدف، فهل أرادت رجاء عالم التمرد على أصول الفن الروائي والكتابة بخصوصية ونسق كتابي مخالف؟ هذا ما يقوله واقع كتابتها الروائية، أما خصائص ذلك التمرد الكتابي ومقاربته والبحث عن دوافعه فيظل موضوعاً جديراً بالدرس المتخصص الذي لا يتسع هذا البحث لاستيعابه

---

(١)العوين، محمد: كتابات نسائية متمردة (رؤية تاريخية ونقدية لكتابة المرأة السعودية)، (الرياض، ٢٠٠٩م، ط١) ص٦٤.

حالياً، ولكن مهمتنا حالياً تقتصر على تأكيد ملاحظة منهجية في روايات رجاء عالم، وهي مجيئها كتابة متمردة تمثل ولعاً ذاتياً بهوية مستقلة، وحضور هذه الظاهرة في أكثر من عمل روائي للكتابة يؤصل هذه النزعة الذاتية ويمنحها أحقية الخصوصية والاختصاص.

ويبدو أن الكتابة النسوية في تمردها على تقاليد الكتابة السائدة يأتي من إحساس خاص بأن السائد والمألوف هو كتابة الآخر بالنسبة إليها، فتكون المرأة في كتابتها قد افترضت التقابل بين بنيتين كتابيتين على نحو من الوصفية الخاصة والعامة، وتشكل هذه البنية ثنائي (الكتابة النسوية/ كتابة المجتمع الذكوري) "وكأن الكتابة النسوية من هذه الناحية تشكلت بوصفها بنية لغوية يجب عليها أن تكون مغايرة عن كتابة الآخر/ الذكر، لأنها حريصة على بلورة الذاتية والاختلافات في حياة امرأة جديدة، متمردة على ما شاع في الكتابة المستبدة ثقافياً من قبل الرجال المبدعين والنقاد وما ينضوي تحت سقفهم من إبداع نسوي غير متمرد بمفهوم النقد النسوي المعاصر"[(١)].

لا ينبغي إغفال الجانب التاريخي لكتابة رجاء عالم الروائية، فقد سبقت المرحلة الجديدة في الرواية النسوية السعودية الجديدة، حيث وجدت المرحلة الجديدة هامشاً من الحرية والانفتاح فعمدت الروايات الأخيرة إلى الانفتاح والانفلات و "أفردت أعمالاً كاملة للشذوذ الجنسي، وأعمالاً كاملة للسحاق، وأعمالاً كاملة لمراهقة البنات المترفات اللاهيات العابثات"[(٢)]، فوجدت الكتابة النسوية الفرصة المواتية

(١) حسين المناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، (بيروت، الشركة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢م، ط١) ص٢٣٣.

(٢)العوين، محمد: كتابات نسائية متمردة (رؤية تاريخية ونقدية لكتابة المرأة السعودية) ص١٠.

للتمرد المكشوف والخروج على النسق الثقافي المهيمن، ومثّلت هذه الظاهرة قائمة طويلة من الإنتاج الروائي الجديد، وعلى حجم التمرد ونسبيّته وطريقة تشكيله كان نصيب تلك الأعمال الروائية من التداول والانتشار؛ ومع ما حظيت به أكثر تلك الأعمال الروائية من السيرورة والشهرة إلا أن إشكالية الحماس والاندفاع غير المقنّن نحو التمرد قد جعل بعضها يقف أمام المواجهة والمساءلة من قبل تيارات ثقافية معيّنة، تلك التيارات التي تُعدّ الممّثل الحقيقي لهوية المجتمع. والعمل الإبداعي حينما يفتقد المنطقية وينجرف إلى مستوى المبالغة المغلوطة يضع نفسه بين فكي النقاد وينا له التشويه وتثار حوله الشكوك مهما كان نجاحه الفني.

ويتصدر قائمة الروايات النسوية السعودية المتمردة كل من (بنات الرياض) لرجاء الصانع، و (الآخرون) لصبا الحرز، وقد ركّزت الأولى على تمرد شخصياتها النسائية وثورتها على الأنساق المهيمنة، والأخرى جعلت مضمون المثلية الجنسية موضوعا رئيسا لها، واتجه كل من الروايتين إلى تقرير هوية المرأة من خلال ظاهرة التمرد لتجعل منه معادلا موضوعيا للنسق الذكوري المتمثل في هوية المجتمع وثقافته، وسنقتصر فيما يلي على مقاربة الرواية الأولى (بنات الرياض) كأنموذج مثالي لتلك الظاهرة.

يقوم تشكيل بنات الرياض السردي على الاهتمام بثنائية (الشخصية، الحدث) ، حيث يقوم السرد على أربع شخصيات رئيسة، ومع اختلاف هذه الشخصيات في الانتماء والتكوين الأسري إلا أنها جميعاً يتحقق فيها أنموذج الفتاة المراهقة المتمردة والمتحررة من أنوثتها الحريمية السلبية، ولتأصيل هذا الأنموذج فقد كانت الشخصيات تتحرك بصفة المؤسسة الجماعية وتمارس المجموعة دور التخطيط والتشاور الجماعي، وقد منح هذا التكتل الجماعي مع اختلاف مكونات الشخصية

المرأة هويتها الموحّدة وهدفها المتّحد من أجل مكافحة ظاهرة الاستلاب والتهميش والتشيؤ، تلك الأشياء التي يفرضها المجتمع على المرأة بثقافته الذكورية. ولهذا فلم يكن الاهتمام بإبراز أصول الشخصية وتكوينها الثقافي أمراً هامشياً في السرد الروائي، ولكنه يأتي كهدف تشكيلي يحيل هوية المرأة إلى تمثيل خاص يجعلها تواجه الآخر (الذكر) بهويتها الأنثوية المستقلة، فالتأكيد على الثقافة المكانية الخاصة بكل شخصية في جذورها وأصولها الإقليمية (قمراء القصيمية، لميس الحجازية، سديم الحريملي، مشاعل العبد الرحمن) يأتي للتقرير بأن اختلاف هوية أو ثقافة المجتمع الإقليمية أو البيئية لا ينعكس بصورته المتناقضة على هوية المرأة، فيمثّل السرد الروائي بهذه الطريقة انزياحاً عاطفياً نحو هوية المرأة، وكأنها تومئ بذلك إلى أن تشظّي الهوية وانقسامها إنما يحدث بمباركة ثقافة الرجل المهيمنة وذات الدور الفاعل والرئيس في تكوين الهوية. ولكن هذا التمثيل الترميزي لم يكن هدفاً أساسياً في تمرد المرأة وخروجها على الثقافة المهيمنة والتقاليد الثابتة، ولكنه يتقاطع مع الدوافع الأخرى لذلك التمرد الجماعي ويصلح أن يكون بؤرة الانطلاق نحو فهم آلية تمرد الشخصيات وأهدافها.

ظهر التمرد في الرواية بصورته الجماعية وبصورته المفردة على نحو ما يقتضيه تشكيل المشاهد السردية، وسنقف فيما يلي على المشاهد السردية التي مثلت تلك المواقف محاولين دراسة ذلك التمثيل ودوره المهم في رؤية الراوي وبناء السرد الروائي.

من مشاهد السرد التي مثلت التمرد الجماعي ما قامت به مجموعة الفتيات من ترتيبات خاصة قبل حفلة عرس (قمراء القصيمية) بدءاً من استئجار سيارة حيث "تولت ميشيل التي تحمل رخصة قيادة دولية قيادة جيب الإكس فايف ذي النوافذ المعتمة كلياً والذي تدبرت استئجاره من أحد معارض تأجير السيارات باسم السائق الحبشي. اتخذت لميس مكانها إلى جانب ميشيل بينما تراصّت بقية الفتيات وهن خمسة في

المقاعد الخلفية، وارتفع صوت المسجل مصحوبا بغناء الفتيات ورقصهن.كان محل القهوة الشهير في شارع التحلية أول محطة توقفن عندها.."[١]، ثم بعد ذلك تسير المجموعة إلى أحد المجمعات التجارية فتحدث بعض المعاكسات والتحرشات بين الفتيات وشبان يتسوقون في تلك المجمّعات، وتنتهي المجموعة إلى قضاء بقية السهرة في منزل إحدى الفتيات حيث الغناء الصاخب والرقص وتدخين الأرجيلة، ويصل هذا المشهد السردي قمّة التمرد حين تتناول المجموعة شرب الكحول.. "تشاركت لميس مع ميشيل تلك الليلة في شرب زجاجة الشامبين الغالية التي أخذتها الأخيرة من خزانة والدها للمشروبات الخاصة.. علّمها والدها كيف تقدّم النبيذ الأحمر مع اللحوم والأبيض مع الأطباق الأخرى"[٢]، ثم بعد ذلك يتشكل المتن الروائي من خلال مشاهد سردية طويلة تمثلها أحداث العلاقات الغرامية المتتابعة بين الفتيات ومجموعة من الشباب حيث اللقاءات والسهرات والإثارة الجنسية..إلخ. ومع ما تضمّنه السرد من المبالغة والاندفاع غير المسؤول كما يوضحه المقطع الروائي السابق إلا أن الرواية استطاعت الوصول بشخصياتها الأنثوية إلى قمّة التمرد والاستهتار، وفي ذلك تحرك على مستوى الإبداع النسوي إذ "خفّت ظاهرة التجريب لتحل محلها ظاهرة الجرأة والتمرد على قوانين ومحاذير المجتمع السعودي حيث أصبح لدى الروائيات كثير من الوسائل المعرفية التي وظّفنها في إبداعهن"[٣]، وهذا ما جعل

---

(١)الصانع، رجاء: بنات الرياض (بيروت، دار الساقي، ١٤٢٦ه، ط٢)، ص٢٣.

(٢) المرجع السابق، ص٢٦.

(٣)الشهري، ظافر: سياقات التحول المضموني في السرد الروائي النسوي في المملكة العربية السعودية، (أبحاث المؤتمر الدولي الثالث للدراسات السردية) (السويس، جامعة قناة السويس، ٢٠١٠م) ص٢٠٥.

بعض الدراسات تعتبر رواية (بنات الرياض) نقطة تحوّل في سياقات تحوّل مضامين السرد النّسوي السعودي؛ وذلك لكونها الشرارة الأولى في تشكيل السياق المكشوف[١]، وهنا قد يطرح التشكيل الروائي أسئلة كثيرة أهمها مايلي:

- هل أتت الشخصيات الأنثوية المتمردة قناعاً خاصاً أراد الراوي من خلاله تمرير منظوره الروائي؟
- لماذا كان التمرد والجرأة في شخصية المرأة على حين ظهرت بالمقابل شخصية الرجل بصورتها الهشّة والمهمّشة وغاب تمثيلها المرجعي؟
- كيف تستطيع الرواية بهذه الوظيفة التمثيلية تقرير هوية المرأة؟
- ثم ما المكونات الأساسية التي اعتمدتها الكاتبة لتشكيل الهوية؟

قد تكون الإجابة عن هذه التساؤلات محفوفة بعوامل الجدليّة وترسبات الظنون، وذلك بسبب التقنية الخاصة التي اعتمدتها الكاتبة في بناء الرواية، ويعدّ ذلك مؤشراً على وعي الكاتبة بأنها تمارس سياقاً جديداً في كتابة الرواية النسوية، ولذلك فقد عمدت إلى أسلوب التّمويه ووضعت بعض الاحترازات بهدف الإفلات من سلطة المجتمع والثقافة المهيمنة، حيث تؤكد بأن شخصيات روايتها شخصيات حقيقية تعرفهن الكاتبة تمام المعرفة؛ ولكنها عمدت إلى التغيير في بعض الأسماء والأحداث كي لا تكشف الصورة الواقعية، كما أشارت إلى وصف شخصياتها بالجنون والتمرد وأنها أرادت الكتابة عن فضائح اجتماعية..إلخ. ولكن هذه الإشارات التمويهية لم تتسيّد الخطاب الروائي كما تسيّده الأسلوب العاطفي والانفعالي من الراوية تجاه الشخصيات وأحداث السرد، وفي هذا ما يجعل القول بأن تمرد الشخصيات كان قناعاً لتمرير اختراق هوية المجتمع أحد القراءات المهمة في

(١) انظر المصدر السابق، ص٢٠٧.

تأويل وفهم تشكيل الرواية وأهدافها، لذلك فقد ركّز السرد على كشف عيوب المجتمع وتعامله المجحف تجاه المرأة وقضاياها الرئيسة كالحب والزواج والطلاق، وحدثت تلك الانتقادات بتناوب بين الراوي والشخصيات الأنثوية الرئيسة، من ذلك ما تقوله عن إحدى شخصياتها "كانت تعلم أن الحب الصادق لا يجد له متنفّساً في هذا البلد، وأن أيّ علاقة مهما كانت عفيفة لا بد وأن تقابل بالرفض والكبت الذي قد يدفع أبطالها للوقوع في الكثير من الأخطاء"(١). وتصوّر حماس إحدى الفتيات للسفر معللة ذلك بقولها: "ميشيل لم تكن تتحدث سوى عن فساد المجتمع وتخلفه ورجعيته وتعقيداته، وقد كانت في غاية الحماس للسفر بعد غد حتى تبدأ حياتها من جديد في بيئة صحية غير هذه البيئة المتعفنة التي تجلب المرض"(٢)، وقد كانت نتيجة هذه الانتقادات الفشل في عدد من علاقات الحب أو الزواج بسبب تقاليد المجتمع التي تخضع مثل هذه الأمور لعدد من المعايير والقوانين الصارمة وغير المتوافقة مع رؤى الشخصيات الروائية.

ونحن حينما نفترض المقاربة السابقة بشأن تستّر الكاتبة خلف شخصياتها واستخدامها كأقنعة روائية لتمرير رؤيتها لا نباشر ذلك بفرض أشياء على النص من خارج بنائه الروائي، ولكننا نجد الكاتبة تذكر بأنها تكتب روايتها وتسوق رؤيتها مع ثقتها بأنها ستجد الكثير من المعارضين في وقتها الحالي، ولكنها على ثقة بأنها ستجد الكثير من المؤيدين بعد مرور نصف قرن من الزمان، ثم تستشهد بما قامت به شخصية القس الأمريكي الذي دعى إلى تحرير السود في أمريكا من قوانين التمييز العنصري،

(١)الصانع، رجاء: بنات الرياض، ص١٠٤.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤٢.

وكيف عومل كمجرم في حياته وهاهو يذكر الآن كبطل من أبطال هذا القرن [١]. أما في بداية الرواية فقد أفصحت عن هدفها الرئيس بقولها: "إليكم أكتب رسائلي، علّها تقدح الزناد، فينطلق التغيير"[٢]، ولذا كان تمرد الشخصيات هدفاً مرصوداً يتقاطع على نحو من خصوصية التشكيل مع هدف الرواية ووظيفتها السردية.

وحول التساؤل المتعلق بحضور شخصية المرأة المتمردة وغياب تمثيل الرجل المرجعي المتعلق بسلطته وهيمنته نجد هذا الإجراء يحضر بدءاً في عنوان الرواية (بنات الرياض)، فقد جاء العنوان بالتركيب الإضافي (الشخصية، المكان) لمناقشة الهوية المتعلقة بالمكان، وهذه القضية من أهم ملامح الكتابة النسوية حيث "استطاعت المرأة من خلال المكان أن تؤسس لها خصوصية معينة، وهو تأسيس ضروري لإثبات هويتها الداخلية ولعرض قضاياها وشؤونها الهامة في صورها المختلفة"[٣]. وحينما تحضر المرأة متمردة فهنا تتمركز هويتها ويكون تقرير هوية المرأة على نحو يخالف ما اعتاده المجتمع وتواضع عليه بهويته الذكورية المتسلطة، وذلك حينما يضع المرأة في ظل الرجل، فكأنه بهذا التهميش لدورها في تشكيل هوية المجتمع -قياساً بالرجل- يجعلها في إطار التبعيّة والثانويّة، وهنا تأتي المرأة ثائرة على هذا التأطير بانفعال ذاتي، وتترجم هذه الثورة بأسلوبين متوازيين، أولهما التمرد على التقاليد والقوانين الاجتماعية، وثانيهما تهميش الرجل وتحييد تأثيره وفاعليته بتكوينه السلبي والاحتكام في ذلك إلى معايير أخلاقية إنسانية بافتراض جدلي متشعّب. ولذلك فقد عمدت الرواية إلى

---

(١) انظر: المرجع السابق، ص١١٣.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠.

(٣) جريدي، سامي: الرواية النسائية السعودية (بيروت، دار الانتشار العربي، ٢٠٠٨م، ط١)، ص٧٩.

تهميش الشخصيات الذكورية مع وجودها المتواصل على امتداد المشاهد السردية، بل إنها استطاعت في كثير من مواقف السرد توظيف منظور الشخصية الذكورية لصالح شخصية المرأة المتمردة، وذلك حينما تنتقد الشخصيات الذكورية عادات المجتمع وتقاليده بشأن الحب والزواج، وتقف عاجزة عن تجاوز قوانينها العائلية بهذا الخصوص فتضحي بأشياء كثيرة بسبب عجزها وعدم قدرتها على مواجهة تلك القوانين.

اشتغال العتبات عند إبراهيم الكوني

د. نسيمة علوي

الملخص

اشتغال العتبات عند إبراهيم الكوني

يشتغل إبراهيم الكوني على نمذجة العناوين وإحالتها إلى أعراف نسقيّة تهتمّ بالموروث الجمعي للصّحراء الليبيّة الكبرى، إذ لا يخلو عنوان من إشارات باعثة على إحياء التّاريخ الترّقي القديم، لذلك فالتّجسيد اللّغوي للفواتح السردية يبعث على شهوة قرائية فعّالة لحظة لقاء بصر القارئ بالنّص المكتوب.

إنّ تجربة الكوني مع هيكلة العناوين وفق نسق فنّي متميّز، ظهر منذ كتابة أعماله الأولى الّتي تحتفي بالعجائبي والمثير للدّهشة؛ إذ تشير جلّ عناوينه إلى ثراء الوجود المكاني للصّحراء الكبرى داخل خارطة الكون رغم أن عالم الرّمل متقشّف محدود المادّة، فهو ما يفتأ يجعل العنوان دالا على ذاته بعيدا عن المتن السّردي، وفي ذلك دلالة على كثافة المنجز المعرفي المحال إليه.

Abstract

Ibrahim El kouni works on modeling titles and forwarding them to the systematical customs which is interested on the collective heritage of the great Libyan Sahara , so that each title has a sign inciting to revive to the Targui antic history. And that's why the linguistic substantiation of the narrative openings provoke the appetite of an effective reading at the moment the reader puts his sight on the written text.

The experience of Ibrahim El kouni with restructuring titles according to an artistic distinguished format appeared since his first writings which celebrate the fantastic and the extraordinary. And all his titles evoke spatial presence of the great Sahara into the universal map, although the fact that the world of sand is austere and limited, but it makes the title indicative of the same away from the body of the novel, and in this there is an indication of intensity of the performed cognitive referred to.

اشتغال العتبات عند إبراهيم الكوني

يشتغل إبراهيم الكوني على نمذجة العناوين وإحالتها إلى أعراف نسقيّة تهتمّ بالموروث الجمعي للصّحراء الليبيّة الكبرى، إذ لا يخلو عنوان من إشارات باعثة على إحياء التّاريخ التّرقي القديم، لذلك فالتّجسيد اللّغوي للفواتح السردية يبعث على شهوة قرائية فعّالة لحظة لقاء بصر القارئ بالنّص المكتوب.

إنّ تجربة الكوني مع هيكلة العناوين وفق نسق فنّي متميّز، ظهر منذ كتابة أعماله الأولى الّتي تحتفي بالعجائبي والمثير للدّهشة؛ إذ تشير جلّ عناوينه إلى ثراء الوجود المكاني للصّحراء الكبرى داخل خارطة الكون رغم أن عالم الرّمل متقشّف محدود المادّة، فهو ما يفتأ يجعل العنوان دالا على ذاته بعيدا عن المتن السّردي، وفي ذلك دلالة على كثافة المنجز المعرفي المحال إليه إذ ((إنّ العنونة فضلا عن كونها تتضمّن إعلانا عن مدلولها (الخطاب) من حيث التّسمية والتّجنيس والتّعيين والإعلان، فإنّها في الواقع تفتح للخطاب كينونته أي موقعه في العالم، فهي المنفذ الّذي ينادي منه الكاتب على القارئ ليلج هذا العالم))[(١)].

من جماليات الفواتح السردية عند إبراهيم الكوني اعتماده على تشكيلات طباعيّة تثير فتنة الكتابة في حدّ ذاتها، فيتحوّل الأثر الرّوائي إلى نصّ مختلف عن أقرانه من النّصوص السرديّة المتداولة الّتي تغرق في الحكائيّة العارمة دون الاهتمام بالشّكل المقروء المثير للذّة لحظة المكـاشفة المرئية للنّص بواسطة بصـر القارئ.

وسنبدأ عملنا الإجرائي حول العتبات النصية كونها عناصر تعبّر مباشرة عن صوت المؤلف الحقيقي الذي تغيب شخصيته داخل المتن الحكائي لأنّ العالم الروائي

---

(١) خالد حسين حسين.في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية). دارالتكوين للتأليف والترجمة والنشر. دمشق. ٢٠٠٧.ص١١٣.

الذي بناه إبراهيم الكوني في رواياته ينظّمه سارد لاشكّ أنّه واسطة بين القارئ والمؤلف الفعلي ولكنّه لن يكون واسطة محايدة وهو صوت يتحدث ويحكي وعين ترى و تصف وضعه إزاء مروياته.

لقد وصف محمد الباردي روايات الكوني بأنّها رواية ما بعد الحداثة فمؤلفها ((اعتنى بظاهرة التقطيع عناية خاصة و عدد الحكايات داخل الحكاية الكبرى في كل رواية من رواياته ومال إلى ضرب من تقطيع السرد و أكثر من العتبات النصية وهي كلّها ظواهر حداثية في كتابة الرواية المعاصرة))[١].

١ - عتبة الغـــلاف:

يحمل الغلاف ((رؤية لغوية ودلالة بصرية ومن ثمّ يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري والتشكيلي في تدبيج الغلاف وتشكيله وتبئيره وتشفيره)).[٢]

أوّل ما يلفت الانتباه عند التّلقي البصري لغلاف روايات إبراهيم الكوني اتفاقها جميعا على وضع صورة ذات موضوع موحّد، ينطلق من صحراء التّاسيلي وهي صور حقيقية لا تجريدية تسهم في إثراء الطابع السّياحي للصحراء الليبية، كما أنّ تدوين مصدر الصورة على الغلاف الداخلي يبعث على تفعيل دور الكتاب الأدبي في الإشهار السياحي وبخاصّة إذا كان الكتاب مقروءا وله حظّ وفير من الترجمات كما هو الحال مع أعمال الكوني.

تقدّم الصور المختلفة الأشكال المدوّنة على غلاف جميع الروايات ملخّصا رمزيا عن تاريخ الطوارق إذ تظهر فيها الصخور-الأسلحة – الرجال- المحاربون –الودّان-

(١) محمد الباردي- خصائص خطاب السرد في روايات إبراهيم الكوني. مجلة الموقف الأدبي.اتحاد الكتاب العرب. سوريا.عدد ٤٣١-٢٠٠٧- ص٥٢.

(٢) جميل حمداوي. السيميوطيقا والعنونة.عالم الفكر. مج.٢٥.ع٣. ١٩٩٧. ص ١٠٧.

الحيوانات البريّة المختلفة، وعلى قلّتها فهي تمثل فضاء مستقلا عن تفاصيل الرّواية، وبذلك لا تلتزم الصورة بالمضمون الحكائي.

تختلف ألوان الصّور حسب دار النّشر ولا توجد اعتبارات فنّية محدّدة، ما عدا ظهور الخلفية باللون البني أو الأخضر أو الأزرق أو البنفسجي في حين تأخذ الرسومات أشكالا وألوانا موحّدة تدخل في مجال الأيقونات البصرية الدّالة على حضارة سالفة أسّسها الطوارق على صخور الصّحراء فلم تبق منها غير الأطلال.

الملاحظ أنّ الأعمال المنشورة قبل سنة ٢٠٠٠ كانت تعتمد على نقل المشهد الصحراوي بواسطة الرسم اليدوي الذي يقلّد التفاصيل المنجزة على الصخر في حين أنّ الأعمال الجديدة أصبحت تعتمد على التصوير الفوتوغرافي للمشهد الحي، ممّا يوحي بواقعية الصورة ويبعث على الإحساس الفعلي بجغرافية المكان، فغالبا ما يضع النّاشر عنوانا للوحة الغلاف وينسبها إلى فناني ما قبل التاريخ بليبيا، وأحيانا يؤرّخ لها بذكر مصادر بعض الصور كما يلي:

- مراثي أوليس: لوحة عن الصحراء الكبرى. الألفية التاسعة قبل الميلاد.
- البحث عن المكان الضائع: فنانو ما قبل التاريخ (وادي متخندوش) الصحراء الليبية.
- الدّمية:النّبالون الصّغار- جبّارين، فترة الرؤوس المستديرة المتطورة.
- الفزّاعة: تاسيلي الألف الثامنة قبل الميلاد. فنانو ما قبل التاريخ.
- عشب الليل: صورة لفناني ما قبل التاريخ. من رسوم منطقة جبارين " الصحراء الليبية" نبال بلباس رأس ريشي فترة الرؤوس المستديرة المتطورة.
- " واو الصغرى:(رموز الطوارق الدينية / مقتنيات زينة تجسم المثلث. أحد علامات الربّة " تانيت" إلهة الخصب والجمال).

- أنوبيس: إله الموتى يتفقّد الميت. من رسومات ما قبل التاريخ. "مصر.
- نصوص الخلق: من رموز الطوارق الدينية. إحدى علامات الربّة " تانيت " إلهة الخصب.
- النّاموس: رسوم فناني ما قبل التاريخ. الألف التاسعة قبل الميلاد."منطقة مساك صطّفت. الصحراء الليبية.
- الخسوف: استخدمت في تصميم الأغلفة لوحات فناني ما قبل التاريخ المكتشفة بمنطقة تاسيلي نآزجر ليبيا.

هذا الثراء الأيقوني لصورة الغلاف يجعل أعمال الكوني في صدارة المدوّنات التي تشتغل على جغرافية الصحراء ببعديها الواقعي والتّخييلي، لذلك أصبح تقليدا لدى مؤسسات النشر الاحتفاظ بهوية انتماء الخطاب الغلافي إلى رسومات فناني ما قبل التاريخ بالصحراء الليبية في أعمال الكوني.

من المكونات الأساسية لصفحة الغلاف اسم الكاتب إبراهيم الكوني الذي يكتب على واجهة كل عمل بخط كبير وملوّن كونه يمثّل أحد العوامل الفعّالة في إثارة ملكة الإقراء لدى مستهلك الإنتاج الإبداعي الذي يبحث عن الأسماء اللامعة والشهيرة في مجال الكتابة الجمالية التي تضيف إلى الدوال اللغوية نسقا مختلفا عمّا يقدمه المعجم الروائي العربي المعاصر.

تراهن دور النشر على شهرة إبراهيم الكوني بوصفه علما في تاريخ الجوائز العربية والعالمية (سويسرا، اليابان، فرنسا، ليبيا، المغرب، أبوظبي) كما أنّه اختصّ في أدب الصّحراء فأصبح مرجعا للسياحة الجغرافية واللغوية.

يتضمن وجه الغلاف أيضا ما يعرف بالتّعيين الأجناسي ويقصد به نوع الانتماء الكتابي، الذي تحدّده طرائق الإنجاز اللغوي، وقد صنّفه إبراهيم الكوني إلى أربع:

١- رواية: ويمثّلها مسار سردي محكم (مكان، زمان، شخصيات، رؤى سردية مختلفة).

٢- قصص: مجموعة من القصص القصيرة وتعنون المجموعة باسم قصّة بالغة الأهمية.

٣- نصوص (متون):أقوال وحكم أنشاها إبراهيم الكوني من خلال آرائه في فلسفة الحياة (نصوص الخلق، الناموس، هكذا تكلّمت الرّبة ميم).

٤- موسوعة:(ملحمة المفاهيم "لغز الطوارق يكشف لغزي الفراعنة وسومر")، (بيان في لغة اللاهوت) ٧ أجزاء، تمثل الموسوعة مرجعية تاريخية للغة الطوارق وتفاصيل حياتهم، ولكن الملاحظ أنّ الكوني لم يثبت مصادر البحث مما يجعل الموسوعة تفتقد سمة التوثيق لتنحل في بحر الإبداع.

ننتقل إلى ظهر الغلاف الذي أخذ نصيبه الأوفر من اهتمام الناشر به، ففي معظم الأعمال نشرت صورة موحدة لإبراهيم الكوني يلبس عمامة بيضاء تظهره في شكل طارقي معاصر استغنى عن لثامه لتظهر شواربه الكثيفة، يضع نظارة لا تظهر عيناه التي تقرأ أو تنهمك مع القلم في كتابة تاريخ الطوارق.

دوّنت نصوص مختلفة على ظهر الأغلفة تمثلت فيما يلي:

- مقاطع من الروايات تبرز الموضوع المطروح في النّص وفي غالب الحالات يعمل المقطع على شرح العنوان أو الإشارة إلى أحد متعلقاته، وما يميز هذا المقطع أنّه نص جمالي مختار بعناية فائقة من قبل الناشر.

- تدوين السيرة الذاتية للكوني مع ذكر أسماء و تواريخ الجوائز العربية والعالمية التي حصل عليها المؤلف.

- ملخّص بعض الروايات صادر عن دور النشر.

- أقوال نقاد وبحثة في مسار الكوني مأخوذة عن الصحف والمجلات تعمل على دعم المسار الإبداعي وتزكية القراءة الفعالة لأعماله كمقتطف من رسالة الكاتبة (هدى بركات)على ظهر غلاف رواية " يعقوب وأبناؤه" (لقد قرأت روايتك الأخيرة " نداء ما كان بعيدا" وما زلت مصابة بالذهول! ما هذا الكتاب العظيم! أنت دائم الاختراق لذاتك، ومازلت قادرا على تخطي القمم التي أخذتنا إليها... لا تستطيع كلمات قليلة أن تصف إعجابي الكبير... أنت حقا كاتب عظيم... ولابد أن اللغة العربية فخورة بك يا صديقي الرائع... والإنسانية أيضا كل الحب).لا يوجد أصدق من رسالة حميمية من كاتب صديق للمؤلف تعبيرا عن قيمة العمل في الوسط الأدبي كما أنّه ضرورة إشهارية للكتاب الورقي كونه سلعة تجارية يطالها الكساد وسط الغزو الإغرائي للقراءة الإلكترونية.

- رسم توضيحي لخارطة ليبيا مدوّن على ظهر غلاف رواية " السحرة" يبيّن معالم الصحراء الكبرى ويشرح طريق الوصول إلى الحمادة الحمراء مكان الحكي الروائي، كما كتبت على ظهر غلاف بعض النصوص والمتون حكم وأقوال مختلفة حول موضوع لافت للانتباه كعلاقة الرجل بالمرأة و أسرار الحياة السعيدة بالإضافة إلى مقولات فكرية عن الحياة والموت.

٢- عتبة العنوان:

يشتغل إبراهيم الكوني على تأسيس مدوّنة للعناوين الخاصة به والتي تنطلق من فضاء الصحراء لتنحل في عالم الأساطير، لذلك لا يخل عنوان من إحالات

مرجعية ثقافية-دينية-تاريخية، هذا الثالوث له علاماته السيميائية الفاعلة داخل النص الحكائي، فالثقافة تمثلها تقاليد المجتمع الطارقي، والدّين تعبّر عنه الطقوس الوثنية إلى جانب القيم الإسلامية داخل هذا المجتمع المنفصل زمنيا عن التطور الفكري في العالم، والمتصل روحيا بماضي وحاضر الدولة الليبية.

يركز إبراهيم الكوني على بنية العنوان الرئيسي كونه بؤرة مرئية تجول داخلها عين القارئ، فمن خلال صورتها الكتابية تتّضح الإضاءات الأولى للعنوان كمؤشّر على فتح مجال الغواية القرائية الفاعلة و((كل نصّ يسعى للتواصل الفني يطرح سؤال المرسل إليه.أي القطب الجمالي "القارئ" الذي تعوّل على تفاعله في ترهين جمالي محدّد للنّص. وهنا تتقدم النصوص الموازية، بمختلف أجناسها الخطابية، كعتبات تضع القارئ على طريق إنجاز ذلك. إنّ ملامح المرسل إليه عادة ما تكون مستقرّة، كبنية ضمنية داخل النص نفسه، فتستنفر ضمن نشاط تأويلي في تعاضد مع النص الموازي، لإنجاز ترهينات يكتشف معها النص انفتاحه الدلالي)).[1]

من حيث البنية النحوية للعتبات العنوانية تبرز ظاهرة استعمال العناوين المركّبة التي تفوق عدد العناوين المفردة، لعلّ هذا الاشتغال الطّباعي له اتصال مباشر مع رغبة الروائي في الابتعاد عن العناوين المتداولة اليوم التي تحمل شعار التكثيف والتلخيص رغم أنّ ((لغة العنوان- كما تبدو في ظاهرها-غير مشروطة تركيبيا بشرط مسبق وبالتّالي فإنّ إمكانات التركيب التي تقدّمها اللغة كافّة قابلة لتشكيل العنوان دون أيّة محظورات فيكون كلمة أو مركّبا وصفيا ومركبا إضافيا كما يكون جملة فعلية أو

---

(١) نبيل منصر. الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة.دار توبقال. المغرب.ط١. ٢٠٠٧.ص٤٣/ ٤٤.

اسمية وأيضا قد يكون أكثر من جملة)).[١]

يستعمل إبراهيم الكوني نوعين من البناء النحوي الفرد والمركب ثمّ يتصرف في الإضافات البلاغية كما يظهر في الجدول الآتي:

العناوين المفردة	العناوين المركبة
-الخسوف	- نزيف الحجر
-المجوس	- مراثي أوليس
-السحرة	- واو الصغرى
-الدمية	- البحث عن المكان الضائع
-الفزاعة	- الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية
-أنوبيس	- نداء ما كان بعيدا
-الناموس	- الوقائع المفقودة من سيرة المجوس
	- خريف الدرويش
	- يعقوب وأبناؤه
	- فتنة الزؤان
	- قابيل أين أخوك هابيل
	- عشب الليل

يلاحظ أنّ العناوين المفردة تعبّر مباشرة عن مقاصد العمل الروائي، بل توجد ملفوظاتها في فواتح الروايات لذلك تقوم بالوظيفة التعيينية الصّريحة، كما جاء في الفقرة الأولى من رواية **الخسوف**:

((البارحة مات أماستان. وجد منتحرا في بيته في ذروة التظاهرة التي أقامها الأهالي. في تلك الليلة لطرد الأرواح الشريرة عن وجه القمر عندما اكتسحه خسوف مفاجئ.)).[١]

(١) محمد فكري الجزار. العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي.الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر.١٩٩٨-ص٣٩.

بعد قراءة الرباعية يتبين أنّ لفظة الخسوف تغيب عن الحضور الشّكلي داخل النّص وتحتفظ بمعانيها الحافّة فقط الدّالة على تدخّل مظاهر الطبيعة في تحديد مصير البشر حسب اعتقادات الطوارق.

أمّا في رواية **"أنوبيس"** فقد وضع المؤلّف مقدّمة من تأليفه حول دوافع الكتابة عن أسطورة أنوبيس وحضورها في التراث العالمي والطارقي، كما أضاف تصديرا مجهولا يتحدّث عن نسبة أنوبيس إلى الحضارة الفرعونية.

العناوين المفردة المتبقية في الجدول تشكّل علامات فعلية في النص الحكائي وبالتالي فهي تفتقر للوظيفة الإغرائية باتحاد دالّها الخطّي بمدلولها المعجمي لأنّ من خصائص العناوين المفردة التشخيص المباشر لمكونات العمل ودلالاته ومقاصده ممّا يوفّر للقارئ الوضوح والدقة في تحديد المنظور الانطباعي حول النّص.

لا يحتفي الكوني بالسّجع والإيقاع وتفريع العنوان الرئيسي عند صياغة العناوين المركّبة بل يهتمّ بالطّابع العجائبي التّجريدي الذي يفرغ الدّال الكتابي من دلالته المباشرة على النّص السّردي إلى مدوّنة إيحائية رمزية في حدّ ذاتها، لذلك ينعدم حضور الاقتصاد اللغوي في العناوين الجملية التي أخذت صيغة اسمية محدّدة المعالم (مبتدأ، خبر، جار ومجرور) كما لا يحتاج العنوان إلى إضاءات يقدّمها نص الرواية لاكتمال الرؤية الإبداعية على عتبة الغلاف.

غالبا ما تولد العناوين المركبة عند الكوني حدودا تناصّية مع معارف مختلفة عن المتن المحكي وهذا ما يسمى اللعب بالكلمات أي وضع الخطوط العريضة للعتبة

(١) إبراهيم الكوني. الخسوف.(البئر) ج ١. دار التنوير للطباعة والنشر. قبرص.١٩٩١. ط٢. ص٩.

القرائية على صفحة الغلاف ممّا يبعث على القراءة التناصية المباشرة لاسترجاع عناوين سابقة عن مخلّفات قرائية كما يلي:

-البحث عن المكان الضائع : - بحثا عن الزمن الضائع (رواية لمارسيل بروست).

- نداء ما كان بعيدا: - بعيد ما كان بعيدا (سفر الجامعة)

- مراثي أوليس : - رحلات أوليس (الإنيادة)

- الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية:- لقد كانت الصحراء دائما وطن الرؤى السماوية (روبرت موزيل).

- الوقائع المفقودة من سيرة المجوس: - ملحق لجزئي رواية المجوس.

- قابيل أين أخوك هابيل: - عنوان لتعليق حول رواية نزيف الحجر ص ١٥٠ قدّمه الدكتور ديمتري ميكولسكي التي ترجمها بنفسه ونشرها بمجلة "سفيت" الموسكوفية وكان عنوان تعليقه(يا قابيل أين أخوك هابيل).

- أخبار الطوفان الثاني: -الطوفان الأول (قصة نوح).

- يعقوب وأبناؤه: - قصة يوسف عليه السلام.

لا يجد إبراهيم الكوني حرجا إبداعيا في تعالق عناوينه مع نصوص قبلية على مستوى البناء اللغوي، بل إنّه يوردها كتصديرات في متون حكائية مغايرة فيرد العنوان بدلالته الصّريحة فمثلا نشرت رواية قابيل أين أخوك هابيل ؟ سنة٢٠٠٧ بينما عنوان التعليق ورد في رواية نزيف الحجر سنة١٩٩٢، وهذا ما يدلّ على أنّ العنوان الروائي ((ينزع إلى توجه بلاغي يكسر هيمنة العنوان الكلاسيكي، الحرفي، الاشتمالي، ويؤسس

لمعان متقاطعة بين ما هو ظاهري وباطني، يغذّي القراءة والتأويل، باعتباره علامة ثقافية ومعرفية ودليلا يحقق للنّص جنسه ضمن المؤسسة الأدبية)).[1]

٢-١ العناوين الحافّة:

لا يأخذ الكوني ملفوظاته العنوانية عن معجم الصحراء فقط بل ينظر في التراث العالمي، حتى لا يقال عنه أنّه يكتب عن ثقافة هامشية تعبّر عنها الجغرافية الضيّقة للصحراء العربية، لذا تتمتّع العناوين في مدوّنات إبراهيم الكوني بحرّية التدليل عن ذاتها إذ يقرأ العنوان في حقله المعرفي أوّلا ثمّ ينتشر عبر أيقوناته المجازية في ظلال المتن الحكائي.

ففي رواية **(قابيل أين أخوك هابيل)** العنوان يطرح عدة أسئلة تتعلّق بالـتّصور الراهن لمستقبل العلاقات الإنسانية لأنّ الإجابة عن السؤال قد تمّ تحديدها زمن وقوع جريمة القتل الأصلية، على أنّ إعادة تركيب القصّة من جديد يدعو للبحث عن ماضي وحاضر نموذج هابيل في الحياة.

إنّ قابيل علامة سيميائية يحتفظ دالها ومدلولها بمرجعيته التاريخية التي تعود إلى موضوعة الكيد والشّر في التاريخ البشري غير أنّ هابيل علامة غير قارّة من حيث دلالتها على الأخوّة المخدوعة أو دلالتها على الضّعف والاستسلام للقدر كما تورده تفاصيل الرّواية.

إنّ الوظيفة التّعيينية التي يحترفها هذا العنوان قابلة للتّفاضل من حيث أنّ قابيل وهابيل نماذج علامية لاتزال تحتفظ بطابعها الإحالي إلى نسق اجتماعي لا يتعلّق بمكان وزمان معيّنين((ذلك أنّ قابلية العلامة على التكرار والاسترجاع يمنحها

(١) شعيب حليفي. هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل). دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. المغرب.ط١. ٢٠٠٥.ص٦.

القدرة على إنتاج دلالة مختلفة، وهذا يستغرق نصّ العنوان ونصّ النّص معا، وهكذا فالفقر الدّلالي ليس هو العامل الإثرائي للعنوان دلاليا بقدر ما يتعلّق الأمر بكون العنوان نصّا يتوفّر على نصّية تفارق الحسم والبتّ)).[١]

الفقر الدّلالي يدلّ على الاقتصاد المجازي لطاقة العنوان، إذ تظهر عناوين إبراهيم الكوني في الأعمال الجديدة على أنّها صورة لنفاذ الطاقة الإيحائية التي كانت تسم عناوين الأعمال الأولى ففي **(يعقوب وأبناؤه)** يختفي الحضور اللّفظي لدوال العنوان داخل النّص، بل يتمّ انتشار الإسقاط الدلالي للعنوان على الباشا ورعيّته دون محدّدات تناصيّة مع قصّة يعقوب عليه السلام، لذلك ((فإنّ العنوان الروائي الحديث يكسر هذا الانسجام فنّيا، فلم يعد يعبّر بالضّرورة عن الحدث أو الشّخوص بقدر ما صار يشكّل عصيانا على النّص، فلا يمثّل غير الإشراقة الغافية في باطنه، ومن ثمّ فهو غواية لا تقدّم لنا شيئا بقدر ما تفاجئنا وتفتننا)).[٢] لأنّ العناوين الإحالية لا تضيف إلى النّص المحكي شخصيّة جديدة ولا حدثا مغايرا بل تكتفي بالدّلالة على أصولها المعجمية، كما هو الحال كذلك مع رواية **(أنوبيس)** و**(مراثي أوليس)**، إذ إنّ التركيز على الأسماء البطولية عودة إلى تمجيد التّاريخ الإنساني الحافل بالتيمات الاستثنائية التي تشتغل كأنظمة منمذجة للعالم، أي أنها تضع عناصر المحكي السردي كنسق مواز لعلاماتها الفاعلة في التاريخ.

إذا كان من السهل تأويل العناوين الاسمية الدّالة على علم ما في فضاء ما ؛ فإنّه من الصّعب إنتاج المعاني الإضافية للعناوين التجريدية التي لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطارها الحكائي، رغم أنّ المتن يتنازل عن سلطة العنوان ولا

---

(١) خالد حسين حسين. في نظرية العنوان. ص ٩٧.

(٢) شعيب حليفي. هوية العلامات. ص٢١.

يعلنها في مفتتح قضاياه السردية، كما هو الحال في **(نداء ما كان بعيدا)** إذ بعد ٤٥٤ صفحة من الحكي أي على مشارف اختتام اللعبة الحكائية يأتي العنوان (نداء) مجرّدا مفردا دالا على لحظة زمنية غير محدّدة في جزئها الثاني (ما كان بعيدا)، ففي حديث الباشا مع نفسه جاء على لسانه:

((ولكنّ سؤالا أكثر لجاجة استوقفه: ولكن ما هو النّداء ؟ قرّر أن يرجئ الإجابة على هذا السؤال لوقت الخلوة. ولكنّ إلهاما تنزّل فيه في اللّحظة التي دخل فيها الضّيف يقول: " النداء هو الحرية التي لا سبيل إليها")).[١]

تمّ هذا الحوار الداخلي في طرابلس سنة ١٧٣٩م وهو التاريخ البعيد الذي يسعى المؤلّف لتلبية ندائه باعتباره واجبا وطنيا يستدعي المثول أمامه، والوقوف على عتباته لذلك اعتمد إبراهيم الكوني في تأسيس هذه المدونة التخييلية على حقائق تاريخية صدرت في الحوليات الليبية.

يعتبر هذا العنوان من العناوين الإغرائية التي تستدعي البحث عن معنى المعنى، وهذا أمر لا يقف عند تحليل البنية المعجمية بل يتعدّاه إلى فك التشفير البلاغي وإلاّ أضحى العنوان ملفوظا لغويا غير فاعل، لذلك((تعدّ الوظيفة الإغرائية من الوظائف المهمة للعنوان المعوّل عليها كثيرا على الرغم من صعوبة القبض عليها فهي تغرّر بالقارئ المستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء عنده، وتحريكها لفضول القراءة فيه)).[٢]

(١) إبراهيم الكوني . نداء ما كان بعيدا . منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام. طرابس. ليبيا. ط١ . ٢٠٠٦. ص٤٥٤.

(٢) عبد الحق بلعابد. عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص).منشورا ت الاختلاف. الجزائر. ط١ . ٢٠٠٨ ص٨٥.

في (**البحث عن المكان الضائع**) يضع الكوني مفتاح العنوان في بداية الرواية ممّا يوفّر عناء البحث عن تأويل خارج النّص:((**العرّاف أفاد، عندما استنطقه الأكابر بقول مبتسر غامض على عادة العرافين " كل يوم أزداد يقينا بأنّ الإنسان لا ينطلق بعيدا ليبحث عمّا يخفيه السراب بلا سبب**)).(١)

هذا تبرير موضوعي لحقيقة أزلية يؤمن بها الطوارق وهي البحث عن الفردوس المفقود (**واو**) وسط الصحراء البكر التي لا تتقيّد بجغرافية محدّدة، فكلّ مساحة تنزل عليها أقدام عشّاق الخلاء تتحول إلى مكان ضائع مجهول المعالم ؛ لذلك لا يمكن امتلاك ثقافة التحرر والانبعاث إلاّ داخل هذا الفضاء الذي لا يؤمن بالحدود والمقاييس العمرانية.

الاستخدام الاسمي لمفردة العنوان يسهم في تضليل المعنى فالمبتدأ يحتاج إلى خبر يعرّفه ويجعله واضحا منذ العتبة الأولى لولوج النص، أمّا حضور العلامات اللغوية دون معينات تعريفية يجعلها رهينة التّلقي الانطباعي، الذي يحكم على جودة النّص من خلال عنوانه وهذا فعل بصري غير تام لأنه يعطّل عملية القراءة الفاحصة للمتن الحكائي، ففي رواية (**لون اللعنة**) تظهر الجملة النحوية غير تامة (مبتدأ ومضاف إليه) في حين تبحث الصورة الدّلالية عن مكوّن تعريفي آخر يشرح الرّبط الذهني القائم بين اللون واللعنة، فاللون محسوس بصري يرتبط بالنوع التعبيري الذي يدخل في خانته، لذلك عـملت السيمياء على تأويل درجات الألوان، فـي حين أنّ اللعنة قيمة دلالية ثـابتة ذات مدلول سلبي، وترجع في أعمال الكوني إلى لعنة الآلهة أو لعنة الآبـاء و الأجداد، و لكنّ المقوّم السياقي المختفي وراء التركيب يجيب عن سؤال

(١) إبراهيم الكوني. البحث عن المكان الضائع. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط١. ٢٠٠٣. ص١١.

الحكاية (ما لون اللعنة ؟) لذلك يعدّ العنوان مفتاحا أوليا لمتاهات النّص ومن أصناف المفاتيح ؛ المفاتيح المشفّرة التي تحتاج إلى فكّ وحداتها الدّالة قبل الدخول إلى مقام النص.

يظهر التركيب في (لون اللعنة) مجازيا ولكنّه يشتغل على صيغ الخطاب الروائي كمعادل موضوعي للسّواد.هذا اللون الذي مجّده الكوني في أعماله الأولى وجعله جوهر الحياة الصّحراوية، بل عدّه من مفردات القاموس الطارقي، يعود في النّهاية إلى إنكار هذا اللون وجعله كابوسا يلاحق أبناء الجيل الجديد:((**بلغ به هوس التنكّر للون حدّا سلخ فيه جلده. ويقال أن ّأحد الأدعياء هو الّذي أوهمه بقدرة تغييره قشرة البدن بمعونة مرهم مستحضر من خلطة أعشاب برّية لم يتردّد اللّئيم في استخدامها بأن لطّخ بها وجهه فحرقته حرقا كاد يفقد بسبب عقله**)).[1]

اللون الأسود من مقدّسات الرجل الطارقي الذي يرى فيه رمزا للهوية الصحراوية، تحت اللثام الأسود يختبئ لسان الحكماء ووراء الجبّة السوداء تستتر المفاتن والشهوات، كذلك يدخل لون البشرة السوداء في بناء عناصر المحفل التخييلي لنص (لون اللعنة) ويعدّ بؤرة لكل التشابكات اللفظية المعبّرة عن الشخصيات والأمكنة والأزمنة التي تصبّ في حقل اللون الأسود.

حاول إبراهيم الكوني في هذه المدوّنة طرح إشكالية التمييزالعرقي على مستوى اللون، باعتبار أنّ الألوان أقنعة ذات علامات خائنة في أغلب الحالات، لذلك دعا إلى ردّ الاعتبار للزنوج بوصفهم يحملون لون القدر الذي يمنحهم الحياة والتعايش مع الطبيعة الصحراوية، بل إنّه لون الأجداد:

---

(١) إبراهيم الكوني. لون اللعنة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط١. ٢٠٠٥. ص٦١.

((ويروى أنّ أحد هؤلاء الدّهاة نبّه إلى أن السؤال لا يجب أن يكـون عن لون المـوت (أهو البياض أم السواد) ولكن عن لـون اللعنة التي تجعل الإنسان ينكر نفسه بسبب لون البشرة التي لم تكن في يـوم من الأيام سوى قشرة)).[١]

يقوم السارد بإسقاط المفاهيم السياسية والاجتماعية على العمل الحكائي كونه يناقش قضية التمييز العنصري التي طرحها قبله **مارتن لوثر كنج** في كتاباته المناهضة للحركة اللونية في أمريكا، ودافع عنها مفكرون كثر، ولكنّ الكوني يطرحها كقضية إنسانية بعيدة عن التيار السياسـي وقريبة إلى التيار الوجودي الذي يربط قيمة الفرد بقدرته على إنتاج الأفكار.

٢-٢ العناوين الإبلاغية:

يحمل العنوان الرمزي قوة دلالية وتداولية لا تسمـح بفكّ أولى شفـرات النص بل تغيّب مدلول المعاني المعجمية البارزة على سطح الغلاف لذلك تبرز ظاهرة العناوين الإيحائية في الأعمـال الأدبية دون غيـرها، لأنها تعتمـد على التخييل والمحاكاة كـما أنّ الغموض الـدلالي يفتح مـجال التأويلات في حين يختفي هذا الفعل العنواني فـي الأعمال غير الأدبيـة التي تسـعى إلى شتى فنون الإبلاغ نحو القارئ مستهلك النص.

أشرنا فيمـا سبق ذكره إلى أنّ الكـوني فـي أعماله الـمتقدمة ابتعد عن شحن عناوينه بالطاقة الإيحائية بل جعل العنوان رسالة إبلاغيـة واضحة تفيد المعنى التقريري الدال على فضاء الصحراء، وقد ساهم هذا التّعيين في صياغة عناوين متشاكلة في الأخذ من معجم دلالي متقـارب يعمل على تمييز أعمال الكوني عن غيرها من الأعمال الحكائية التي تشتغل على المكان، تدلّ العناوين على المحتوى الإجمالـي

(١) المصدر نفسه. ص٦٤.

للنص، ويسهــل التقاء بصر القارئ بملفوظاتها عند بداية القراءة ممّا يجعلها بعيدة عن التأويل الخارج عن حدود النّص، ففي رباعية **الخسوف** يأخذ الجزء الأول عنوان **(البئر)** الذي نجده ماثلا في الصفحة الأولى لبداية السّرد ((**تجمعت النساء عند البئر العتيق بمجرّد أن أشيع الخبر. جلبن معهن الطبول والدفوف وآلات الموسيقى، وسرعان ما أقبل الرجال أيضا**)).[1]

تحديد العنوان وفق تعيين مكاني جغرافي يتمّ ذكره في الصفحة الأولى، يجعله أكثر أهمية إذ يسهم في إضاءة المكونات السردية الأخرى ولكنّ المؤلف حذف ذكر الصفة الأسطورية للبئر وجعل العنوان مكتفيا بدلالته التعيينية، لذلك فاختفاء الدلالات الماورائية لعلامة البئر يجعلها تحتفـظ بالسّر والغموض المكاني، كما أنّ المؤلّف يتعمّد شدّ انتباه القـارئ إلى المتن الحكائي بفعل إثارة الإغراء اللغوي الذي تقدمه عـلامة **أطلانتس** داخل الشبكة السردية، ذلك أن العنونة الأسطورية تدفع المتلقّي مباشرة إلى البحث في المعجم التاريخي والتراثي وكذا العجائبي، فيتحوّل العنوان إلى بــؤرة قرائية يتم من خلالها تلقي آثار التناص المعرفي والثقافي مباشرة.

الدلالات الحافّة للعنوان تجعله رهين التأويلات النسقية، أي التفسيرات المنظمة وفق خـطاب غيري فلو ذكـرت أطلانتس على صفحة الغلاف لجعلت الرواية وثائقية أكـثر منها تخييلية، لـذلك اكتفت علامة البئر بالتّعريف النحوي (ال) وسقطت عنها المؤشرات التعيينية كونها تحرّف المعنى الأساسي للرواية وتجعله غير دال على الصحراء الليبية، لـذلك تتوجه ((المقصدية إلى انفراد فضاء بئر أطلانتس بالدلالة على خصوصية تحقّق بثّ الأسرار في شكلها المؤكد لحضور البعد الأسطوري للبئر،

(1) إبراهيم الكوني.الخسوف.(البئر).ص٩.

وامتزاجه بوظيفة اجتماعية تسمح الشخصيات في إطارها بمزاولة مالا يتيسر حدوثه في فضاء آخر)).(١)

يربط إبراهيم الكوني سرّ الإبداع الأدبي بالعودة إلى التّجلى الأسطوري للكشف عن خبايا النموذج الإنساني في جسد الأسطورة عبر آليات المطاوعة وجعل المجرّدات محسوسات و((**في هذا الدّور يكمن سرّ اللهفة إلى الأسطورة هنا يكمن سرّ الظمأ إلى الأسطورة، السّرد لا يبقى سردا والرواية لا تصير رواية إذا لم تتكلّم لغة الأسطورة**)).(٢)

الجزء الثاني من رباعية الخسوف (**الواحة**) دالّ مكاني على الاستقرار والسلطة والزّعامة، وهي العطايا التي نالها الشيخ "غوما" جزاء وفائه للصحراء، وقد قام السّارد بتأطير العنوان المكاني في الصفحة الثانية للحكي، أي أنّه لا يبتعد طباعيا عن صفحة الغلاف مما يجعله قارّا كمكوّن سردي((**لقد مضت خمس سنوات منذ نزل الواحة بقبيلته، ولكنّ الشعور بالاستقرار لم يعرف السبيل إلى نفسه حتى الآن وهو الذي تعوّد أن يشعر بالاستقرار في الترحال والتنقل في الخلاء ربّما لهذا السّبب لا يزال متشبّثا بالحياة داخل تلك الخيمة المنسوجة من وبر الجمال التي ينصبها بجوار كوخ**

---

(١) بلسم محمد الشيباني –الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي (رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني نموذجا) منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي – ليبيا–ط١–٢٠٠٤–ص٢٠٣.

(٢) إبراهيم الكوني. صحرائي الكبرى (نصوص). المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط١. ١٩٩٨. ص١٢٢.

الزنجية العجوز ويأوي إليها مرة في القيلولة ليحتمي بها من جحيم الشمس ومرّة مع حلول الليل)).[(١)]

تمثّل الواحة بالنسبة للشيخ غوما وقبيلته علامة النزوح من خلاء الصحراء الواسع إلى الجغرافية الضيقة حيث الأكواخ والحقول، لذلك يخيب أفق انتظار القارئ الذي يتوقع أنّ الواحة جنّة فيحاء حيث الهروب من قيظ الصحراء والإقامة بالمكان الحلم.

كان اهتمام إبراهيم الكوني في أعماله الأولى منصبّا على مقولات المتن السّردي، ومن ثمّ التأسيس لمدوّنة أدب الصّحراء، من حيث بنية الفضاء الخارجي وتواتر الأحداث بهذه المتاهة الجغرافية الواسعة.

الاهتمام ببناء الشكل الروائي في تفاصيله الدقيقة يشغل إبراهيم الكوني عن وضع العناوين العجائبية بل يجعله يفرّ منها لأنّ النّص الحكائي وحده كاف للتّعبير عن هويته الجمالية، لذلك يتمايل دالّ العنوان بين الوضوح والغموض رغم أنّ ((العنوان يعدّ أخطر حدث ينجزه " النّاص" من خلال فعل العنونة كونه العتبة الأولى التي تشهد مفاوضات بين القارئ والنّص: النص بالمجهولية التي يشهرها والقارئ بالرغبة في تطبيعه وتطويعه وترويضه)).[(٢)]

من المناصات الفعّالة التي تقدّم المعنى على صفحة الغلاف ثمّ تفتح بعده مجال الإثارة المعجمية، عنوان رواية **(عشب الليل)** ففي نسيجه الظاهري يتبدّى الممنوع

---

(١) إبراهيم الكوني- الخسوف (الواحة)- ج٢. دار التنوير للطباعة والنشر.قبرص. ط٢. ١٩٩١. ص١٣.

(٢) خالد حسين حسين. في نظرية العنوان. ص٨٧.

والمختلف، العشب في اقترانه بالليل يتحوّل إلى موضوع ذي شبهة، فيصبح محمولا على نوع من المخدرات المتداولة ليلا، وهذا ما يجعلها تتّصف باللاشرعية.

الحديث عن المفعول السّحري للأعشاب في فضاء الصحراء يعدّ من المواضيع المتواترة في أعمال الكوني إذ لا يخلو مسار سردي من رحلات البحث عن نبتة الشّفاء وفق النّموذج الوظائفي لـ" **بروب**"، ومن ثمّ تصبح صيدليّة الصّحراء ذخيرة حكائية لإنشاء قصص خرافية على شاكلة القصص العالمية.

يمثّل عشب الليل سرّ الحياة السّعيدة التي يعيشها بطل الرّواية **وانتيهاي**، فقد منحته هذه العشبة التي تنبت ليلا الفحولة والقوّة والخلود، وبالمقابل حرمته الحياة الطّبيعية التي يعيشها النّاس نهارا لأنّ إدمانه تناول العشبة جعله محبّا للعزلة والظلمة فلم يكن يخرج إلى الدنيا إلاّ ليلا ليجمع الأفيون العجيب:

((فرّ إلى الأسافل، واعتصم بالتّيه، فتململ في صدره شوق. بحث عن العزاء لدى المعتزلة، فوجده في العشبة. جرّبها تحايلا على الوحشة في البدء، ثمّ اكتشف مزاياها الخفيّة فجفّفها وهرسها، ودسّها في صرّة تحت الكمّ كما تدسّ كلّ التّمائم)).(١)

ينفي السّارد وظيفة عشب اللّيل إذا غابت عنه طقوس الخفاء التي يمارسها الجنّ والسّحرة فيتحوّل العشب إلى تميمة ويصبح اللّيل ملاذا للمحظور.

٢-٣ العناوين التعيينية:

هذا النّمط من العناوين لا يحتاج إلى التخييل بل هو بمثابة المدخل المضيء لنفق النّص، إنّه يشعّ بدلالته الصّريحة على فكرة جوهرية يناقشها الكاتب وتتعلّق

---

(١) إبراهيم الكوني. عشب الليل. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط١. ١٩٩٧. ص ٣٦.

بمرجعية محدّدة، ومن ثمّ فالموضوع يحدّد العنوان، ليسهل بذلك اختيار المفردة الدالّة على الحقل المعرفي الذي تنتمي إليه الصّور التّخييلية في النّص الحكائي.

لا يوجد أصدق من العنوان الذي يعرّف بالنّص دون معينات إيحائية، إنّه يشتغل على ((الوظيفة التّعيينية التي تعين اسم الكتاب وتعرّف به للقرّاء بكلّ دقّة وبأقلّ ما يمكن من احتمالات اللبس)).[1] إنّها الوظيفة التي تعادل وضع الاسم للمولود عند ولادته، حيث يرتبط الاسم بنوع الجنس وسلسلة الانتماء العائلي.

ينطبق هذا الفعل التسموي على الأعمال المتقدّمة لإبراهيم الكوني إذ كان ينطلق في نمذجة عناوينها وفق معيار طارقي يتعلّق بالهوية الأمازيغية وبطبيعة المكان الصحراوي، لذا لم تأخذ العنونة طابعا تخييليا بل كانت دالّة على حقول معرفية ثابتة انقسمت إلى ثلاث:

١ - أسماء دالّة على شخصيات فاعلة في الحكي: (المجوس، السحرة، الفزّاعة، الدّمية).

٢- أسماء دالّة على أمكنة:(واو الصغرى، برّ الخيتعور، وطن الرؤى السماوية).

٣- أسماء دالّة على عنوان قصّة ضمن مجموعة قصصية:(ديوان النثر البرّي، القفص).

٢-٤ العناوين الدّاخلية:

ظاهرة العنونة الدّاخلية مسّت الأعمال الأولى إذ قسّم إبراهيم الكوني الرواية الواحدة إلى وحدات حكائية يفصل بينها بياض طباعي يمثّل وقفات سردية على مستوى الزّمن، كما يسمح الفصل الطّباعي بين الوحدات بالانتقال من مكان إلى آخر

(١) عبد الحق بلعابد-عتبات النص(جيرار جينيت من النص إلى المناص)-ص ٨٦.

لأنّه يمنح القارئ حرّية التأويل والإضافة البلاغية ولعلّها أقلّ حظا من العنوان الرّئيسي لأنّها تختبئ داخل صفحات المتن لذلك فالعناوين الداخلية ((تتحدد بمدى اطلاع الجمهور فعلا على النّص / الكتاب أو تصفّح وقراءة فهرس موضوعاته باعتبارهم من يرسل إليهم / يعنون لهم النّص، والمنخرطون فعلا في قراءته)).[1]

يتميّز العنوان الداخلي في أعمال الكوني بالدّقة والاختصار إضافة إلى الاقتصاد اللغوي إذ لا يتجاوز العنوان كلمتين، وهو في أغلب الحالات كلمة دالّة على موضوع الوحدة السّردية كما يبتعد الكاتب عن إضافة العنصر التّخييلي وسنأخذ مثالا على ذلك رواية المجوس (جزئين)، إذ إنّ العناوين الداخلية لها علاقة سببية مباشرة بموضوع الوحدة فالجزء الأول من المجوس قسّمه الكاتب إلى قسمين:القسم الأول يتكون من أحد عشر عنوانا:(القبلي، شيخ القبيلة، الرّسول، القرين الضّال،طائر الفردوس، أهل الرّدة،واو، بنو آوى، الميعاد، الرؤيا، الدّرويش)، أمّا القسم الثاني: (حلمة الأرض،السّوار الذهبي، واو الأرض و واو السّماء).

إنّ حجم الوحدات يختلف حسب درجة السّرد اللازمة للتعبير عن كلّ مسار حكائي لذلك لم يحدّد الكاتب عدد الصّفحات بقدر متساو لأنّ ذلك يجعل الرّواية أشبه بالبحوث الأكاديمية ولكن التفاوت الطّباعي يسهم في إنشاء آفاق انتظار مختلفة عن الأحداث من مطلع لآخر، ففي **المجوس** يتغيّر المعنى الدّلالي للمفردة فهي لا تدلّ على عبّاد النّار حسب الاعتقاد الوثني بل تدلّ على عبّاد الذّهب والسلطة حسب التشكيل الرّوائي الذي قدّمه الكوني، والذي يقصد به أبعادا سياسية تتعلّق بحبّ الكرسي والجاه:

(١) المرجع نفسه.ص ١٢٥.

((إنّ المجوس ليس من سجد للحجر لأنّ الله موجود أينما وليتم وجوهكم بما في ذلك الحجر أيضا، ولكن المجوس الحقيقي هو من باع الله مقابل المال واستبدله في قلبه بحبّه الذّهب)).(١)

التّدليل الإيحائي يخلق معان جديدة ويولّد صورا غير مألوفة لدى المتلقي، لذلك يدخل عنوان " المجوس" ضمن العناوين التعيينية التي تفتقد الوظيفة القصدية عند دخولها شبكة المعالم السردية.

تحفل العناوين الداخلية في روايات الكوني بتصديرات لنصوص مأخوذة عن القرآن الكريم، الكتاب المقدّس، أقوال وحكم مأثورة تسهم في إضاءة العنوان أحيانا وفي إدخاله دائرة العتمة أحيانا أخرى.

من الروايات التي تظهر فيها العناوين الداخلية بكثرة رواية **السّحرة**، حيث يمارس إبراهيم الكوني هواية العنونة التفصيلية التي تضع تفاصيل الرواية أمام القارئ في شكل فهرس يضم مخططا أوليا للعمل الحكائي، وبالتالي يتحول النّص إلى معالم ومفاهيم دالة على خارطة اللعب السردي من بدايته إلى نهايته وقلّما يحدث هذا في الرّوايات العربية المعاصرة التي تميل إلى الاقتصاد الطّباعي، ففي الجزء الأوّل لرواية السحرة قسّمت المدوّنة إلى قسمين، القسم الأوّل يضم تسعة عناوين داخلية والعنوان التاسع يتفرّع إلى ثلاثة عناوين أخرى، أمّا القسم الثاني فيشمل إثنا عشر عنوانا والعنوان الثامن يتضمن خمسة عناوين فرعية أخرى.

هذا التفصيل المتشعب يجعل الرواية ذات مسار تقني فهي تعبّر عن واقع اجتماعي معيش بالصّحراء الكبرى حيث لا يستغني الطارقي عن تعويذة التمائم لعبور المفازات الواسعة إذ يتبادر إلى ذهنه أنّها معاقل الجنّ وأهل الخفاء:

---

(١) إبراهيم الكوني. المجوس. دار التنوير للطباعة والنشر. قبرص. ج١. ط٢. ١٩٩٢. ص٣٢٢.

((وهؤلاء هم السحرة الجوالون غالبا، ينتقلون برفقة التجار، يقرؤون الغيب للقبائل الشقية، يبيعون الترياق المضاد لسموم الحيّات ومكائد النساء، يتمتمون بالتعاويذ على رؤوس المعلولين اليائسين من الشفاء يبيعون العقاقير، ويبطلون مفعول كل سحر، يصنعون من معدن النحاس ذهبا مزيفا يرشّون به التجار البلهاء مقابل شراء الدابّة التي يتبادلون ركوبها طول الرحلة)).[1]

يتتبع السارد طريق السحرة في الصحراء فيصف عجائبهم وغرائبهم التي لا تنتهي حتى بعد موتهم إذ تسكن أرواحهم الخلوات والفلوات البعيدة التي يقصدها الباحثون عن الكنوز، وبذلك يشتغل العنوان على قصدية التواصل مع متلقي الخطاب الحكائي فلا تحدث خيبة أفق الانتظار التي عادة ما يصطدم بها القارئ عند قراءة العناوين التعيينية في مدونات الكوني.

٣- عتبة الإهـــداء:

يعدّ الإهداء العتبة الخاصة التي يلج من خلالها القارئ إلى مفتتح المغامرة السردية، إذ يتبيّن من خلاله الميول الذّاتي والانطباع الشخصي للمؤلف الحقيقي تجاه المهدى إليهم نص الإبداع.

إنّ الإهداء صورة رمزية عن العلاقات الحميميّة التي يقيمها الكاتب مع المقرّبين إليه سواء أكانوا من بني جلدته أم من صلب أفكاره، لذلك يشتغل الإهداء ككل العتبات التي ((لها سياقات توظيفية تاريخية ونصيّة ووظائف تأليفية تختزل جانبا من وظائف الكتابة)).[2]

---

(١) إبراهيم الكوني. المجوس.ج١.ص٣٩٨.

(٢) عبد الفتاح الحجمري. عتبات النص (البنية والدلالة). منشورات الرابطة. الدار البيضاء. المغرب. ١٩٩٦.ص١٧.

في بعض الحالات يعبّر الإهداء عن مواقف أيديولوجية (الانتماء إلى تيار سياسي أو فكري أو ديني...) فيعتبر بذلك نصّا حياديا عن المتن الأصلي للكتاب، فلا يدخل في باب النّص الإحالي أو النّص الموازي إلاّ من جانب الاشتراك الطّباعي في مؤلف واحد، وهذا حال الإهداءات الّتي قدّمها الرّوائي إبراهيم الكوني في محفل أعماله المتقدمة، إذ لم يحتف بإنجاز نصوص إهدائية في مدوّناته الأولى وقد يرجع ذلك إلى تجربة البحث عن متلقّين لنصوصه وعندما استقرّ به المقام الإبداعي وتداول منجزه عدد من القرّاء، تشجّع الكوني للخروج من جبّته السرديّة وإعلان صوته الحقيقي بعدما كان مؤلّفا مجرّدا يمارس حضوره داخل المتن السردي فقط.

إذا كان الإهداء يعبّر عن علاقة جوهريّة مع المهدى إليه فإنّه ليس بالضّرورة أن تلقى شخصيّة الطرف الثّاني في المعادلة إسقاطا لها في النّص الحكائي، وهذا حال النّماذج اللّغوية المهداة في أعمال إبراهيم الكوني، إذ هي لا تساعد على إضاءة إشكالية النّص بقدر ما تقدّم اعترافا بالمحبّة والوفـــاء لدوافع الإبداع (أشخاص، أمكنة، أفكار...)، كما أنّ ((عتبة الإهداء تخضع لجملة عوامل بعضها عاطفي محض والآخر فكري أو ثقافي أو إبداعي أو اجتماعي والآخر مناسباتي تفرضه قيم مكانية وزمانية محددة تحتّم على الأديب توجيه تحية ذات مغزى عبر صيغة الإهداء)).[1]

يعتبر الناقد عبد الفتاح الحجمري أنّ الإهداء ((أحد المداخل الأوليّة لكلّ قراءة ممكنة للنّص)).[2] ومن ثمّ تتمّ دراسة الإهداء بطريقة مباشرة تفتح إمكانات التّأويل في الماضي والحاضر، هذه العمليّة لا تلقى حضورا في أعمال الكوني الّذي يختار

(١) محمد صابر عبيد وسوسن البياتي. جماليات التشكيل الروائي.دار الحوار.سوريا. ط١. ٢٠٠٨. ص٥٩.

(٢) عبد الفتاح الحجمري. عتبات النص (البنية والدلالة). ص ٣٠.

الإهداءات الخاصّة وبالتّالي يكون أفق انتظار المتلقّي محدودا، عكس الإهداءات المفتوحة الّتي ينجزها الشّعراء فتكون إضافة إبداعيّة للنّص.

على قلّة الإهداءات التي ذكرها إبراهيم الكوني في أعماله، فإنّها تشكّل علامة استفهام في باب العتبات، فمن ضمن ثلاثين عملا روائيّا اطلعنا عليه لم نعثر على الإهداء إلا في عشرة أعمال، لذا قد يكون عدم احتفاء الكوني بعتبة الإهداء خارجا عن نطاق العمل الإبداعي بل متضمّنا في أبعاد الرّؤى الفكريّة الشخصيّة الّتي يدعو إليها الكوني كتمجيد العزلة بوصفها حياة النّبلاء كما جاء في قوله:((**الإنسان الوحيد ليس الإنسان الّذي اعتزل النّاس. الإنسان الوحيد هو الإنسان الّذي يحيا بين النّاس**)).(١)

٣-١ الإهداء إلى شخص:

يعيش إبراهيم الكوني الغربة المكانية عن وطنه الأم ليبيا حيث يقبع خلف جبال الألب (سويسرا) كما يعيش الاغتراب الفكري عن أقرانه من الرّوائيين، إذ لا يزال يمارس طقوسه الكتابية في فضاء الصّحراء.

كلّ هذه المتعلّقات الشخصيّة تؤثر على صياغة الإهداءات لتجعلها محدودة وواضحة المقاصد، لذلك فالكوني يعمل على تكثيف الشّحنات الحميمية تجاه المهدى إليهم ليصبّها في موضع واحد باعث على التساؤلات كما هو الحال مع " رباعيّة الخسوف" إذ جاء الإهداء في الجزء الرابع (نداء الواقواق):

((إلى القدّيس:

أوفانيت الكوني

العفيف، المسالم، المعتزل..

---

(١) إبراهيم الكوني. نصوص الخلق. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.لبنان. ط١. ١٩٩٩. ص٥.

إعجابا بشجاعته في نبذ التمرّد،

تقديرا لتوفيقه في ترويض النّفس على السكينة)).

يختار الكوني مبدأ الاختلاف من حيث تموضع الإهداء في نهاية الأجزاء الأربعة وليس بدايتها وهذا الأمر يطرح إشكالية أهمية جزء على الآخر من حيث التكثيف الدّرامـي والتّشكيل الجمالي، ففي الجزء الرّابع تمّ التبـئير على شخصية (الشّيخ غوما) زعيم القبيلة الّذي يتّصف بالمواصفات ذاتها الّتي نسبت إلى المهدى إليه " أوفانيت الكوني"، هذه الشخصيّة الّتي تحمل لقب الكوني وتشترك مع البطل "غوما" من حيث العفّة، العزلة، السّلم، الشجاعة، السكينة، وهذه الصّفات ذاتها الّتي يتبنّاها إبراهيم الكوني في حكمه المدوّنة في (النّاموس) و (نصوص الخلق).

تتكرّر تجربة إهداء الجزء الأخير من المدوّنة في رواية المجوس إذ يهدي الكاتب نصّه إلى شخص محدّد ذكره باسمه ((**إلى موسى: درويش هذا الزّمان**)).

لم يحدّد المؤلّف نسبة هذا الرّجل (صديق أو قريب) ولكنّه نعته بصفة الدّرويش وهو الشخص الوحيد في الرّواية الّذي لم يعبد الذّهب وانتفت عنه صفة المجوسي الّتي تجلّت من خلال الحكاية في العديد من الشخصيات: الحاكم السلطان أورغ، الصوفي المزيّف(شيخ الطريقة القادرية)،التاجر(الحاج بكاي)، العراف العجوز تيميط، القاضي الشنقيطي.

لم يسلم من حبّ الثروة والمال غير الدرويش موسى الّذي أهداه إبراهيم الكوني الجزء الثاني من الرّواية رغم أنّه من الشّخصيات الفاعلة في النّص الحكائي:

((-لم أجهلها في حياتي يا شيخنا ولكن أعترف أنّهم يبالغون.لقد علّمتنا أنّ الاعتدال إله السعادة.

-أنت الآن تتكلّم كحكيم. أنت حكيم يا موسى.

-أنا درويش

-وهل في الصّحراء مخلوق يمكنه أن يجاري الدّراويش في الحكمة ؟.

تناول الزّعيم وعاء الشّاي من طبق بجوار الموقد. صبّ كأسا وقدّمه للضّيف)).[١]

إنّ إهداء منجز روائي إلى شخصيّة حكائية تمارس حضورها ككائن ورقي ضرب من الأنسنة الجديدة الّتي تحوّل التّخييل إلى حقيقة فاعلة، فالرّوائي معجب بصفات الشّخصيّة الحلم (الدرويش) لذلك يؤنسن أداءها على عتبة الإهداء، وهذا ما يندر حدوثه في الأعمال الإبداعية للكتاب العرب لذلك يجب الاهتمام بعتبة الإهداء لأنّها ((ترتبط بالمتن النصّي ارتباطا وثيقا لابدّ من الالتفات إليه ومحاولة قراءته ضمن السياق القرائي العام للخطاب، وقد يشكّل في بعض الأحيان مفتاحا خطيرا من المفاتيح التي لا يمكن حل شفرة مركزية من شفرات النّص من دون الالتفات إليها والسّعي إلى قراءتها وتحليل مستوياتها السيميائية)).[٢]

كما أن الشكل الطّباعي لسطر الإهداء يفتح مجال التدليل على موسى الحاضر روائيا والغائب واقعيّا، فالمؤلّف يفصل بين دالّ موسى ومدلول درويش بنقطتين فوق بعض مما يوحي بأنّه ليس كل ّموسى درويشا لهذا الزّمان بل من تنطبق عليه مواصفات نصّ الرّواية من حيث الابتعاد عن الشهوة وحبّ التّبر والسّلطة والجاه.

إنّ تعيين اسم المهدى إليه يجعل من الإهداء علامة اجتماعية في صلب الوقائع الأدبية، فانتماء موسى إلى متن الحكاية يجعل منه شخصية تخييلية ووجوده

(١) إبراهيم الكوني. المجوس. دار التنوير للطباعة والنشر.قبرص. ج٢. ط٢. ١٩٩٢ ص١٥٧/١٥٨.

(٢) محمد صابر عبيد وسوسن البياتي. جماليات التشكيل الروائي. ص٥٩.

كذلك على سطر الإهداء يمنع عنه هذه الوظيفة السردية، وقلّما يحضر مثل هذا التّصور في المدونات الروائية.

يمارس إبراهيم الكوني أسلوب التعجيب في بعض صيغ الإهداءات حتى وإن كانت محـدودة إلى شخص واحد كما هـو الحال في نصوص "صحرائي الكبرى"، إذ شكّل وصف المهدى إليه عتبة داخلية تنتمي إلى البنية الفكرية للنص المحكي فجاء الإهداء نصّا افتتاحيا يبعث على التفاعل الإيجابي مع النّص اللاحق له، إذ إنّ النصوص تتحدث عن طهارة الصحراء الكبرى، صحراء الملكوت التي توجد بها منافي الأوطان ومنافي الأبدية.

اشتغل الإهداء في " صحرائي الكبرى" على هذه الصيغة:

((إلى خلّ القدمة: محمد أبي القاسم الزوّي الذي أقبل على دنيانا فارّا من فراديس الملكوت على طريقة أمبيدوقليس،ولكنّه لم يفقد المبدأ الإلهي، فهام بيننا، في أوطان المعرفة، غريبا، مسكونا بالطفولة الأبدية)).(١)

لم يكن ترقيم صفحة الإهداء اعتباطيا بل مقصدية المؤلف هي جعل النص المهدى نسيجا وحجابا جاهزا يكمن ويختفي وراءه معنى المعنى، فهو صيغة مجموع العلاقات البلاغية القائمة في تراكيب خطاب المكان الصحراوي، وتجدر الإشارة إلى أنّ "صحرائي الكبرى" ليست رواية بل هي نصوص في البلاغة والحكمة، ربط فيها الكوني بين فعلي الكتابة وممارسة الخطيئة فكلاهما فعل واحد لذلك اختار عتبة لهذا المشهد مأخودة عن فرانسوا موررياك قائلا:

((يجب أن تكون قديسا، ولكنّك في هذه الحالة لن تكتب رواية)).(٢)

---

(١) إبراهيم الكوني. صحرائي الكبرى. ص٤.

(٢) المصدر نفسه. – ص٨١.

هذا اعتراف صريح للمهدى إليه (محمد أبي القاسم الزؤي) بأنّه على قدر كبير من المعرفة لذلك لم يكتب الرواية لما تحمله من الأعاجيب، كما وصفه الكوني بأنه خلّ قديم، وأراد التنويه بأعماله وأخلاقه، لذلك جاء ذكر الخل ّ في المــتن:

((لماذا نرى أهل الحكمة قلّة كأنّهم الخلّ الوفيّ)).(١)

إنّ المقاربة المعجمية والدلالية لمتن نصوص (صحرائي الكبرى) يضع تجربة حياة المهدى إليه (محمد أبي القاسم الزؤي) موازية لتجربة آدم عليه السلام في نزوله من الفردوس الأعلى إلى الأرض، وتشتغل النصوص على هذه الفكرة التي تجعل الحكيم مريدا في منازل المنفى الدنيوي وتجعل الصحراء وطنه ومسكنه الحميم.

في رواية (الفزّاعة) يلجأ إبراهيم الكوني إلى تقديم وصف المهدى إليه قبل تعيينه، وفي ذلك غاية انتباهية تشدّ أفق انتظار القارئ:

((إلى من كان، دائما، رأس الخلان،

تلك الملّة التي كانت قلّة في كل الأزمان،

فكيف بهذا الزمان ؟

إلى عبد الرحمن شلقم*)).(٢)

أنشأ المؤلف إهداءه على شاكلة نص استفساري يشبه اللغز جوابه تعيين اسم المهدى إليه، لذلك جاء الإهداء في صورة سجع المقامات، يتوازى مع صيغ المدح التي

---

(١) المصدر نفسه. ص١٦٢.

* عبد الرحمن شلقم من مواليد ١٩٤٩، سياسي ليبي، أمين اللجنة الشعبية العامة للاتصال الخارجي والتعاون الدولي في الفترة بين (٢٠٠٠/ ٢٠٠٩).ar.wikipedia.org.

(٢) إبراهيم الكوني. الفزاعة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان.ط١. ١٩٩٨. ص٥.

يدلي بها الشعراء إلى حكامهم، ويقدّم الكوني إهدائه (الفزّاعة) إلى ماهية (الخلّ الصديق الوفي) الذي أصبح مفقودا في هذا الزمن، وقد جاء ذكر أوصاف الخلّ في نصوص (صحرائي الكبرى) التي أهداها إلى خلّ قديم، أمّا رواية الفزّاعة فقد نالت شرف الإهداء إلى رأس الخلاّن عبد الرحمن شلقم، لذلك تتجلّى من خلال هذه العتبة الوظيفة التداولية للخطاب الحميمي الذي ينجزه الكاتب والمتمثلة في إبراز قيمة العلاقات الاجتماعية التي تسهم في التفاعل بين المبدع ونصّه الأدبي.

في معظم الحالات التي يدبج فيها الكوني إهداء يفكّر في المتن الروائي فيربط صيغ العتبات الحميمية بموضوع الحكاية لذلك جاءت صيغة إهدائه لرواية (قابيل أين أخوك هابيل) كما يلي:

((إلى خليفة التليسي*:

عابد في محراب معبودة اسمها طرابلس !)).[1]

هذه دعوة إلى حب الوطن الأم ليبيا، فبعدما كان الكوني مهتما بجمع التاريخ العجائبي للطوارق في الصحراء الكبرى من خلال رواياته الأولى، آثر العودة إلى المدن والكتابة عن تاريخها في رواياته الأخيرة، ففي رواية (قابيل أين أخوك هابيل) يعود المؤلف إلى زمن الحكم العثماني لمدينة طرابلس:

((بعد قليل، مع طلوع فجر يوم جديد، هو الـ٣٠ من شهر يوليو من عام ١٧٩٣، حتى تزعزعت أبنية المدينة بقدائف المدفعية من السفن التركية، وكذلك

* خليفة محمد التليسي(١٩٣٠/ ٢٠١٠) أديب ومؤرخ ليبي له مؤلفات عديدة في الشعر والتاريخ والقصة والترجمة.wikipedia.org

(١) إبراهيم الكوني. قابيل أين أخوك هابيل. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط١. ٢٠٠٧.ص٥.

الطرابلسية الراسية في الميناء، ومن فوهات المدافع الجاثمة فوق الحصون، إعلانا بتنصيب صاحب الألقاب المريبة على عرش طرابلس)). [١]

يكثر استعمال المصاحبة المعجمية للفظة طرابلس (الطرابلسية، الجيش الطرابلسي، العرش الطرابلسي...) فمنذ حضورها في عتبة الإهداء تواصل "طرابلس" هيمنتها كمكان جغرافي حقيقي على بؤرة الوقائع المحكية، كما يمنحها السارد التمجيد والفضل عن غيرها من البلدان العربية كونها أرض الكنوز:

((في تونس مثل يقول:" إذا انقطع الذهب في الدنيا، ففتش عنه في بطن طرابلس")). [٢]

إهداء عمل تاريخي يدور حول مدينة طرابلس إلى شخص بمفرده، يدلّ على أهمية وقيمة المهدى إليه (خليفة التليسي)، أو عرفانا بمجهوداته في كشف الحقائق التاريخية التي وظفها الكوني في بناء شبكة سردية تمزج بين الحدث الواقعي والتخييلي حول سيطرة الأتراك على البلدان العربية:

((وبهذا فإنّ وجود البك على العرش الطرابلسي إهانة للعرش الطرابلسي وليس تشريفا للعرش الطرابلسي)). [٣]

إنّ تداعيات الرواية توحي بإسقاطات مباشرة على واقع السلطة والحكم في الوطن العربي، لذلك فطرابلس نموذج كل مدينة خضعت للاحتلال الخارجي ولا تزال تخضع للاحتلال الداخلي من قبل أصحاب القرار.

---

(١) المصدر نفسه –ص٢٧٤.

(٢) إبراهيم الكوني. قابيل أين أخوك هابيل. ص ٣٧٢.

(٣) المصدر نفسه. ص٣٧٦ .

إضافة تعليق حميمي إلى اسم المهدي إليه لا يعبّر دائما عن تفاصيل الحكاية كما حدث مع الروايات السابقة، إذ يختار الكوني في رواية " لون اللعنة" الإخبار المباشر عن هدف الرسالة الإهدائية:

((إلى العزيز: صلاح فضل،

آملا أن أكون قد بلّغت !)).[1]

استعمل المؤلف علامات الترقيم الّتي تفصل الملفوظات كعلامات دالّة داخل سياقها الخاص بورقة الإهداء، فهناك نقطتين تحدّدان اسم المهدى إليه (صلاح فضل) بوصفه ناقدا شهيرا وبين إعلان المحبّة والولاء الفكري له.

تظهر جملة (آملا أن أكون قد بلّغت !) رسالة إبلاغية تجيب عن كلام محذوف تمّ تعويضه بفاصلة اختصرت تعليقا مطوّلا لصلاح فضل جاء في صحيفة الأهرام المصرية يمنح الكوني الفرادة الأدبية، كما يصف رواياته بالموسوعية، لأنّها فتح من الفتوحات الأجناسية الجديدة.

جاء هذا التعليق كمصاحب نصّي على ظهر غلاف رواية " قابيل أين أخوك هابيل " المنشورة سنة ٢٠٠٧ عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، في حين نشرت " لون اللعنة " سنة ٢٠٠٥ عن الدّار نفسها، وقد جاء في هذا التعليق لصلاح فضل مايلي: ((يمثل إبراهيم الكوني ظاهرة متفرّدة في الإبداع العربي المعاصر من ناحية الخصوبة المتدفّقة والفتوحات النوعية الجديدة (...) فقد استطاع أن يمتح من معين الثقافة الموسوعية الكبرى في الأنثروبولوجيا والفلسفة والأدب وأن يخطّط على مهل لمشروعه الإبداعي الطموح في إعادة بناء الذاكرة ، وتشكيل وجدان قومه، واكتشاف

---

(١) إبراهيم الكوني. لون اللعنة. ص٥.

كنوزهم المطمورة في الوعي والمخيال الجماعي في الآن ذاته بما جعله صوتا فريدا في الإبداع العربي)).

ما كتبه النقاد عن إبراهيم الكوني لا يعدّ أن يتجاوز تعليقات على صفحات المجلات ما عدا كتاب سعيد الغانمي المنشور سنة ٢٠٠٥ وعنوانه (ملحمة الحدود القصوى - المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني-)، ولكن ما قدّمه صلاح فضل في مقاله ينتمي إلى النقد الإبداعي الذي يجمع فيه أسرار جماليات الكتابة الإبداعية عند الكوني ولعلّه الناقد الّذي أجاب عن الأسئلة الوجودية للمؤلّف لذلك عبّر إبراهيم الكوني عن امتنانه وعرفانه بالجميل فأهدى صلاح فضل روايته " لون اللعنة ".

في رواية (نداء ما كان بعيدا) لا يخفي إبراهيم الكوني اسم المهدي إليه ولا صفته الرسمية التي تنسب إليه في حياته اليومية بوصفه باحثا في التاريخ:

((إلى مريد التاريخ، وملبّي نداء الواجب صديقي محمد طاهر الجراري*)).[1]

تفاصيل الرواية تأخذ عن التاريخ الليبي وتؤسس من خلاله علائق سردية تخييلية على مستوى صيغة الحوار والتفاصيل الدقيقة لرسم الشخصيات، ولكنّ إعادة إحياء ماضي الأمجاد يحتاج إلى وثائق ثابتة لذلك جاء في صفحة سابقة للعنوان ما يلي: **((اعتمدت هذه الرواية الحقائق التاريخية التي أوردها شارل فيرو في " الحوليات الليبية" في ترجمة الوافي)).**[2]

---

* الأستاذ الدكتور محمد طاهر الجراري. مدير مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية. طرابلس. ليبيا ...www.libsc.org.

(١) إبراهيم الكوني. نداء ما كان بعيدا. ص٤.

(٢) المصدر نفسه -ص٥.

تعد هذه المقدمة بمثابة الإعلان عن قراءة ثانية للمدونة التاريخية باستعمال وسائل اللغة والإبداع فتحولت الصورة الساكنة إلى دراما تاريخية، وقد فازت هذه الرواية بجائزة الشيخ زايد للكتاب عام ٢٠٠٨ ورشّحت من خلالها أعمال الكوني للفوز بجائزة نوبل للآداب لأنّها تجيب عن الأسئلة الوجودية للكائن البشري التي تظهر في تفاصيل الحياة اليومية لشعب الطوارق.

٣-٢ إخفاء اسم المهدى إليه:

يشتغل إبراهيم الكوني على نمذجة الأساطير الصحراوية وتحويلها إلى أنظمة دالّة على التراث العالمي لذلك وجدت أعماله طريقها إلى الترجمة بلغات مختلفة، ومن النماذج الدينية المثيرة للجدل في المعتقد الغربي شخصية الكاهن فهو بمثابة الأب الروحي الذي لا يزلّ ولا يخطئ كبقية البشر.

أشاد الكوني بهذه الشخصية في رواية "أنوبيس" وحلّت روح الأب من بدايتها إلى نهايتها، وجاءت صفة الكاهن بالأب في حوار بين بطل الرواية وأخته:

((- ولكن بأي حق صار لي الكاهن أبا ؟

-لأن الكهنة خلقوا آباء. ومن نسميهم آباء ليسوا في الحقيقة آباء.

- من هم الهنة ؟ من هم الآباء ؟

- الآباء ظلال، والكهان يقين)).[1]

يتحدّث الكوني في هذه الرواية عن المجتمع الوثني الذي كان يعيش في الصحراء العربية الكبرى ويعترف بالعقائد البعيدة عن الحقيقة الإلهية في وصف الكاهن بالرّب.والإشكالية التي تثيرها رواية أنوبيس تتمثل في عتبة إهدائها إذ إنّ

---

(١) إبراهيم الكوني – أنوبيس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. لبنان.ط١. ٢٠٠٢.ص٦٤.

صيغتها تتوافق مع التصورات الذهنية الخاطئة لفواعل الرواية حول شخصية الأب جاء الإهداء على هذه الشاكلة:

((إلى روح الأب الذي كان روحا لكلّ الآباء)):أ.ب (١)

التستر عن ذكر اسم المهدي إليه والرمز إليه بحرفين (أ.ب) من حقّ الرّوائي ولكنّه يبعث على التساؤل حول القيمة الدينية للملفوظ اللساني الذي أنشأه المهدي إلى قرينه، فغالبا ما يتعلق ذكر الروح بالديانة المسيحية، وتنسب صفة البابا(الأب الروحي) إلى أب الناس جميعا وهذا ما يدلي إليه نصّ الإهداء وكذا نصّ الرواية.

كما أنّ انتفاء صفة نسبة الإهداء إلى روح الأب البيولوجي للروائي جعله محلّ عتبة ضالّة تبحث عن دلالة غائبة خلف أسطر المحكي المتخيّل، فالإهداء لم يصدر عن حميمية ذاتية ، إذ لم ترد الصيغة (إلى أبي)، كما أنّ السارد داخل حكيه يرفض حضور الأب البيولوجي في المجتمع الصحراوي:

((كنت أفكر في حقيقتي كمخلوق مهجور، في حقيقتي كمخلوق ضائع، في حقيقتي كمخلوق قدره ألاّ يجد لنفسه وطنا ولا أبا، في حقيقتي اكتشفت أنّها حقيقة كلّ سليل صحراويّ لا يجد بدّا من الاعتراف بشقوته لأنّه فقد السّبيل إلى أبوّته، ويسنّ عرف الانتماء إلى الأم لأنّه ارتضى بمصيره كـ " أنوبي")). (٢)

ورد في الهامش أن أنوبّي (أنوبيس) في لسان الطوارق الابن المجهول الأب، لذلك ربط المؤلّف بين الأب والوطن فكلاهما يعبّران عن الهوية، وختم الكوني الرواية بوصايا أنوبيس وتحدّث في فصول حكمها عن ماهية الأب حديثا صوفيا غير منطقي تتخلّله ملفوظات مأخوذة عن الكتاب المقدّس ولا تنم بصلة إلى العقيدة:

---

(١) المصدر نفسه.ص ٩.

(٢) إبراهيم الكوني. أنوبيس . ص٦٦.

((لا وجود للأب بالجوار كوجود الأم،
لأنّ الأب سماء، ولكن الأم أرض
الأب دوما ناموس غياب،
لأنّ الأم، دائما جسد،
ولكنّ الأب، وحده، ربّ.
هذا السّر في أننا نلتصق بأمهاتنا صغارا
ونجدّ في طلب آبائنا كبارا)).(١)

تمّ شرح متعلّقات الإهداء من خلال التّفاصيل الحكائية المثيرة التي تجعل من الأب ربّا وروحا وكلّها معتقدات مسيحية تضع جملة من الأسئلة إزاء الرواية لأنّ أنوبيس لم يكن إلاّ شخصية ورقية، ((ولكنّه كان أيضا الحقيقة السرية لأبطال المخيال الصحراوي الغامضين الباحثين عن آبائهم مدركين تماما أنّ الأب الحقيقي هو الناموس الذي يأمرهم بالبحث عنه في ذواتهم)).(٢)

٣-٣- الإهداء إلى مكان:

أنشأ إبراهيم الكوني مؤسّسته السردية على أنقاض الفراغ المكاني للصحراء الليبية الكبرى، ولعلّ بعده الجغرافي عنها وإقامته بسويسرا سبب العطاء الإبداعي الذي تنزف به تجربته الفنية إذ إنّ ((الصحراء مكان مألوف لأبنائه الذين يعيشون فيه، ولذلك يخلو من عناصر الجمال والإدهاش حين يتم التعامل معه من خلال عيون هؤلاء الأبناء الذين أصبحوا جزءا منه، وبالمقابل تصبح الصحراء مكانا شديد الإثارة

---

(١) المصدر نفسه. ص ٢١١.

(٢) سعيد الغانمي. خزانة الحكايات. المركز الثقافي العربي. بيروت. الدار البيضاء. ط١. ٢٠٠٤. ص٢١.

بصريا وذهنيا ونفسيا، حين يراها الإنسان أول مرّة ولكي يستطيع الكتّاب الذين تناولوها إيصال عناصرها المثيرة إلى درجة الإدهاش، وإطلاقه إلى صيغه الفنية المعروضة في أعمالهم، عمدوا إلى إطلاق صدمة الدهشة البصرية الأولى، إلى حدودها القصوى)).[1]

هذه هي المعشوقة التي خلّدها الكوني في أعماله، لذلك لم يتوان في إهداء مؤلف من جزئين إليها، فجاء في الجزء الأول من رواية " السحرة":

((إلى " آزجر"

فردوس الأسلاف، مملكة الجنّ،

وطن الآلهة والرؤى السماوية)).

المكان المهدى إليه جغرافي حقيقي أمّا الصفات المنسوبة إليه فتخييلية تعبّر عن المظهر العجائبي، كلّ هذه الصفات االعجائبية التي أحاطت لفظة " آزجر " تمّت الإشارة إليها في المتن واستعان الروائي بتصدير غيري عن "روبرت موزيل" يشاركه التعليق عن الوطن الأم:

((لقد كانت الصحراء دائما وطن الرؤى السماوية)).[2]

مفهوم الرؤى يتعلّق بالنبوءات والكرامات التي لا تتحقق إلاّ في فضاء الصحراء، وكثيرا ما آمن السياح الأجانب بهذه الفكرة فهي تتحقّق جغرافيا في التحام السماء بالأرض، وذهنيا بانطلاق الفكر نحو المطلق واللامتناهي في الكبر.

---

(١) صلاح صالح. الرواية العربية والصحراء. منشورات وزارة الثقافة. سوريا. ١٩٩٦. ص ١٩٣.

(٢) إبراهيم الكوني. السحرة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط١. ١٩٩٤. ج١. ص١٤١.

لقد أثقل الروائي نصّ السحرة بعدّة معرفية مكثّفة ظهرت في التصديرات التي أضافت إلى عتبة الإهداء نصوصا إحالية عن المنجز الإبداعي الذي استقى منه الكوني خبراته الحكائية.

في الجزء الثاني من " السحرة " نزل الإهداء دون مؤشرات جمالية:

((إلى الوطن الأول:

الحمادة الحمراء)).

يحتلّ هذا المكان مساحة طباعية مهمة في كل أعمال الكوني لذلك وسمه بالوطن الأوّل لأنه مصدر الإلهام والإبلاغ السيميولساني لكلّ الملفوظات الواردة في المنجز الروائي القائم على جغرافيا الصحراء الكبرى، كما ختم المؤلّف الجزء الثاني من (السحرة) بملحق سمّاه الطّريق رسمت فيه خارطة ليبيا وبرزت خلاله معالم الصحراء الكبرى من الحمادة الحمراء إلى تاسيلي نازجر.

٤ - التصدير:

تمنح عتبة التصدير المتلقي فرصة الالتقاء بالنّص والاندماج فيه وعقد أولى حلقات الحوار معه و استشراف الرؤية القرائية.[١] لذلك تحتل التصديرات في أعمال إبراهيم الكوني مكانة مميّزة من حيث أدائها المعرفي وفاعليّتها الجماليّة، إذ لا تخلو أيّ رواية من مجمل رواياته – الّتي تتجاوز السّتّين- من نصوص مصاحبة مأخوذة عن الكتاب المقدّس، الشعر العربي القديم، الفكر العالمي، أقوال الساسة والحكماء العرب والأجانب، ورغم أنّ هذا التّقليد يدخل ضمن مجال التّناص المعرفي أو الثّقافي الّذي يؤسّس لعتبات موازية للنّص الأصلي الّذي تبعث فيه روح الإبداع والتّواصل إلا أنّ

(١) محمد صابر عبيد وسوسن البياتي. جماليات التشكيل الروائي. ص٦٠.

إيمان إبراهيم الكوني بضرورة تحديث المثاقفة العربيّة مع الآخر هو ما جعله يأخذ تصديرات نصوصه عن نصوص أجنبيّة غير متداولة.

ينبئ هذا الفعل الإبداعيّ عن زاد معرفي فذّ للرّوائي وبالمقابل يشكّل ذلك تجاوزا أجناسيّا للسرد الكلاسيكي الّذي يحتفظ بنصّ الحكاية كما سرد دون ذكر السّياقات التّداوليّة لذلك.

أمّا إبراهيم الكوني فهو يشتغل على هذا الاختلاف النّوعي النّمطي حول أسلبة الرّواية فالحكي الدّاخليّ يعبق بتاريخ الطوارق كمدوّنة ثابتة ((ولعلّ التراكم المهم في نصوص الكوني عامل جوهري من عوامل بناء تخييل منسجم ومتكامل، ولعلّ النسج على نفس الموضوع معناه البحث عن أفضل صورة لهذا الموضوع)).[1] أمّا النّصوص المصاحبة فتهيم في المطلق والمشترك الإنساني والوجودي، لذلك فلا مناص من العودة إلى أجود ما في الذّخيرة الفكريّة العالميّة من أقوال خالدة لتحقيق الجمالية المبتغاة على مستوى الصّفحات الأولى للرّوايات ووحداتها.

التّصدير عمل تقني عرف في المدوّنات القديمة باسم الاستشهاد لكنّه كان يعمل على شرح النّص وإضافة معلومات جديدة إليه، أمّا ما يقدّمه إبراهيم الكوني فهو لأجل تعتيم صورة النّص وإربـاك أفق انتظار القارئ، فخيبة التّوقّع تثير حساسة المؤوّل الّذي ينطلق من المقولة الموجزة إلى التّسريد المكثّف حينها لا يشرح الجزء الكلّ بل يدفع إلى إنشاء نصّ جديد لذلك فإنّ ((تحديد مرسل التّصدير يستدعي مباشرة، وبالمقابل، تحديد محفل المصدر إليه، ولمّا كان مرسل التّصدير هـو مؤلّف العمل

---

(١) عثماني الميلود.العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني(بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب). مخطوط رسالة دكتوراه دولة.جامعة الحسن الثاني.الدار البيضاء. المغرب. ٢٠٠٤/ ٢٠٠٥.ص١٦١.

(النّص)، فمن الطّبيعي إذن أن يكون المصدر إليه، هو القارئ المفترض الّذي ينغرس في بنية تجريبية تمثّل القارئ الواقعي)).[١]

٤-١ التّصدير الاستهلالي:

يكثّف إبراهيم الكوني استعمال التّصديرات في أعماله الأولى وهي تشغل مفتتح الروايات ووسطها وخواتيمها، أمّا الأعمال الجديدة فتكتفي بالتّصديرات الاستهلاليّة مع التّركيز على مضمون المتن الحكائي. ولعلّ السبب في ذلك يعود للانتقادات الّتي وجّهت للكوني كونه يهتم بجمع التراث الجمعي العالمي على ظهر صفحات المداخل السّرديّة لا غير، أمّا المبنى الحكائي فشخوصه وأزمنته وأمكنته موحّدة في جميع المدوّنات كما ((أنّ توجه الكوني إلى تشييد عوالم تخييلية جديدة يلزمه التّسلّح بمعارف شتّى تمتدّ من الجغرافيا إلى التّاريخ وعلم النّفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا وعلم الأديان وحكايات المتصوفة والأولياء والعادات والتّقاليد...الخ)).[٢]

لذلك فلا غرابة أن يتجاوز الكوني هويّته الكتابية الّتي اشتهر بها، ويبتعد عن النّصوص المصاحبة كونها لا توازي النّص الأصلي من حيث الأداء الدّرامي الفعلي، بل تشكّل وحدات قارّة بذاتها تعبّر عن مضمونها في صفحتها الموكلة إليها لا غير، وهذا ما يظهر في رواياته المنشورة حديثا ففي مدوّنة (قابيل أين أخوك هابيل) المنشورة سنة ٢٠٠٧ لا يتّفق العنوان مع المتن الحكائي بل يشكّل عتبة رمزيّة للولوج إلى عالم السّلطة السّياسية، ولكنّ التّصدير المتربّع على الصّفحة الأولى للرّواية يشكّل تعليقا على العنوان لا غير من حيث العودة إلى أصول الشخصيّتين اللّتين عرفتا منذ الأزل،

---

(١) نبيل منصر. الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة.ص٦٠.

(٢) عثماني الميلود. العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني.ص١٧٣.

ولا ضرورة للإحاطة بتاريخهما الحكائي كونها سرّ الوجود: ((**وكلّم قايين هابيل أخاه، وحدث إذ كانا في الحقل أنّ قايين قام على هابيل أخيه وقتله. فقال الرّبّ لقايين أين هابيل أخوك.فقال لا أعلم.أحارس أنا لأخي.فقال ماذا فعلت.صوت دم أخيك صارخ إليّ من الأرض. فالآن ملعون أنت من الأرض الّتي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك. متى عملت الأرض لا تعود تعطيها قوّتها. تائها وهاربا تكون في الأرض. فقال قايين للرّبّ ذنبي أعظم من أن يحتمل. إنّك قد طردتني اليوم عن وجه الأرض ومن وجهك أختفي وأكون تائها وهاربا في الأرض. فيكون كلّ من وجدني يقتلني. فقال له الرّبّ لذلك كلّ من قتل قايين فسبعة أضعاف ينتقم منه. وجعل الربّ لقايين علامة لكي لا يقتله كلّ من وجده**)). التكوين(٤:٨،١٦)[١].

إنّ هذا التّصدير الاستهلالي يفتح باب التأويلات الدينيّة والفكرية لقضيّة مركزيّة في حياة البشريّة، فإنّ كان هذا النّص يحتمل القراءة والتمثيل في المعتقد الغربي فإنّه يشكّل هاجسا انحرافيّا عن المعنى الأصلي للقصّة الموجودة في القرآن الكريم:

﴿ وَٱتۡلُ عَلَيۡهِمۡ نَبَأَ ٱبۡنَيۡ ءَادَمَ بِٱلۡحَقِّ إِذۡ قَرَّبَا قُرۡبَانٗا فَتُقُبِّلَ مِنۡ أَحَدِهِمَا وَلَمۡ يُتَقَبَّلۡ مِنَ ٱلۡأٓخَرِ قَالَ لَأَقۡتُلَنَّكَۖ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ ٱللَّهُ مِنَ ٱلۡمُتَّقِينَ ﴿٢٧﴾ لَئِنۢ بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقۡتُلَنِي مَآ أَنَا۠ بِبَاسِطٖ يَدِيَ إِلَيۡكَ لِأَقۡتُلَكَۖ إِنِّيٓ أَخَافُ ٱللَّهَ رَبَّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴿٢٨﴾ إِنِّيٓ أُرِيدُ أَن تَبُوٓأَ بِإِثۡمِي وَإِثۡمِكَ فَتَكُونَ مِنۡ أَصۡحَٰبِ ٱلنَّارِۚ وَذَٰلِكَ جَزَٰٓؤُاْ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٢٩﴾ فَطَوَّعَتۡ لَهُۥ نَفۡسُهُۥ قَتۡلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُۥ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلۡخَٰسِرِينَ ﴿٣٠﴾ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابٗا يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ قَالَ يَٰوَيۡلَتَىٰٓ أَعَجَزۡتُ أَنۡ أَكُونَ مِثۡلَ هَٰذَا ٱلۡغُرَابِ فَأُوَٰرِيَ سَوۡءَةَ أَخِيۖ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ﴾ (سورة المائدة: ٢٧-٣١).

---

(١) إبراهيم الكوني. قابيل أين أخوك هابيل. ص٧.

وقد يعود هذا التّصدير إلى رغبة في ذات المؤلّف إبراهيم الكوني مفادها تصعيد حساسية القارئ وجعله رهين المفتتح السّردي الّذي يعود على العنوان ويشكّل لذاته نصّا فاعلا في عمليّة التّلقّي فقصّة هابيل وقابيل متداولة في الذّاكرة العربيّة معرفيّا ورمزيّا فهي تجسّد الصّراع بين الخير والشّر بل الكفاح من أجل البقاء، لكنّ حضورها الغفل في صدر الرّواية يشي برغبة الكوني في جعل التّصدير نصّا للفرادة من خلال البحث عن الاختلاف الثّقافي والفكري بين الدّين الإسلامي والأديان الأخرى، لذلك يعتبر العنوان والتّصدير نصين للقراءة الابستمولوجية (المعرفيّة) إضافة للقراءة الإبداعيّة، وهذا الأسلوب المزجي بين منهجين يسيران في خطّين متوازيين يعتبر تركيبا جماليّا للنّص المقروء، باعتباره عملية توليف للصّور اللّغويّة المكتوبة حتّى تغدو صورا حسّية تلوذ في محرابها ذات المتلقّي، لكي تقارن بين النّص القرآني الموجز المعجز وبين النّصوص الأخرى البعيدة عن بؤرة الحدث والقريبة من الملاحق الثانوية المحرّفة.

معظم التّصديرات الاستهلالية الّتي قدّمها الرّوائي تقوم بوظيفة التّعليق على العنوان وشرحه أو تقديم صورة رمزية له، ويعتبر هذا المظهر الكتابي جديدا على الكوني الّذي ألف تعتيم العتبات الافتتاحيّة في أعماله الأولى، ففي روايته (**يعقوب وأبناؤه**) التي صدرت سنة ٢٠٠٧ اكتفى المؤلّف بالعودة إلى الإنجيل في سفر التّكوين آخذا ما يلي:

((وأما إسرائيل فأحبّ يوسف أكثر من سائر بنيه لأنّه ابن شيخوخته)).

التكوين(٣٧:٣).[1]

(١) إبراهيم الكوني. يعقوب وأبناؤه. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.ط١. ٢٠٠٧.

قد يكون هذا التّصدير فائضا عن المعنى المطلوب لأنّه لا يعبّر عن حقيقة نص الرّواية الّذي يجسّد الصّراع بين الحكاّم والأشقاء حول كرسي السّلطة، كما أنّه متداول معرفيّا فلا ضرورة للتّذكير بالمعالم الحقيقيّة لقصّة يوسف ((فالنص الموازي بهذا المعنى، يمثّل سياجا أو أفقا يوجّه القراءة ويحدّ من جموح التّأويل.من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محدّدة)).[1]

يلاحظ أنّ صفحات التّصدير تحتل فضاء طباعيا مستقلا فهي خارجة عن المتن بوصفها نصّا يحتاج إلى التأويل، ولكن ما ضرورة وضعها إذا كانت لا تنتمي إلى الحجم الطّباعي المخصّص لنصّ الرّواية، قد يكون هذا الإجراء التقني باعثا على إنشاء نص جديد يعطي الكفالة النّصّية للمؤلّف الجديد، فإبراهيم الكوني باستعماله للاستشهادات المأخوذة عن التوراة والإنجيل يصعّد مهمة القارئ العربي ويجعله أمام الإسقاطات المعتقداتية أي الدينيّة الّتي تبحث لا محالة عن التحريفات الموضوعاتيّة في قصص الأنبياء و المرسلين.

يمكن العودة إلى الكتب الدّينية الأخرى باعتبارها نصوصا أدبية جمالية إذا تعلق الأمر بالتمثيل الرمزي لصورة العنوان داخل متن الحكاية كما جاء في رواية **(نداء ما كان بعيدا)** حيث علّق الكوني على العنوان بجملة تفسّر الماء بالماء بعد جهد جهيد قائلا: **((بعيد ما كان بعيدا والعميق العميق من يـــجده))**. سفر الجامعة.[2]

لعلّ خلوّ الرّواية من التّصديرات -عدا هذه الجملة الافتتاحيّة- يجعلها مكتفية ذاتيّا بمعانيها ومعالمها الحكائيّة وكذا حجمها الطّباعي (٤٦٩ صفحة)، لأنّ المبالغة في رصد الحكم والأقوال تنقل النّص من الحكائية إلى المحاكاة، لذا يمكن

---

(١) نبيل منصر. الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة. ص ٢١.

(٢) إبراهيم الكوني. نداء ما كان بعيدا. ص٧.

القول إن تجربة الكوني الجديدة اكتملت ونضجت مداركها السّردية فلم يعد ضروريا الاستعانة بأقوال الغير.

الاكتفاء بسطر واحد من النّصّ الأصلي للتّصدير مع ذكر مؤلفه الحقيقي يجعل منه تصديرا غيريّا محايدا باعثا على التأويل كما جاء أيضا في رواية **(لون اللعنة)**: **((هل أنت عبد؟ أنت، إذا يستحيل أن تصير صديقا))**.(فريدريك نيتشه. هكذا تكلم زرادشت).[(١)]

ينتمي هذا الاستشهاد إلى التّصديرات اللّغزية المبهمة الّتي لا تظهر دلالتها إلاّ عند قراءة النّص ويخضع هذا لقدرات القارئ التّأويلية على فك شفرة التمثيل الرمزي للاستعارات غير المباشرة في التّصدير.

إنّ اللعنة الّتي يقصدها المؤلّف من خلال العنوان لعنة اللون الأسود الّتي تطبع بشرة أهالي الصّحراء، وقد أسّس الكوني هوّيتها في رواياته الأولى وأثّث لها بتصديرات مباشرة لا تحتمل التأويل، ففي لون اللّعنة اختار العودة إلى نيتشه كون الأقوال الّتي نسبها إلى زرادشت لا تزال غفلا في ثقافتنا القرائية، فالقول المنسوب إلى هذا الفيلسوف يدعو فيه إلى الحرّية الفكريّة حيث تتنافى الصّداقة مع العبودية كما تتنافى الإنسانيّة مع درجة لون البشرة.

في بعض الحالات يقدّم الكوني هيئة إنجازية صريحة للتصدير فإمّا هي تعليق على العنوان وتوضيح لمراتبه أو تعتيم لصورته وانحراف أجناسي عن دلالاته التركيبية كما في رواية **أنوبيس** إذ يقدّم المؤلف تصديرين متتاليين في صفحتين منفردتين؛الأول يرد شارحا للعنوان مقدما نسبة أنوبيس إلى التّاريخ القديم وقد ورد هذا النّص غفلا دون هوية عن مؤلّفه أو قائله: **((تقول الأسطورة (إيزيس وأزوريس) أنّ أنـوبي**

(١) إبراهيم الكوني. لون اللعنة. ص٧.

(أنوبيس) ابن أوزوريس أيضا، ولكنه الابن غير الشرعي، لأن أوزوريس عاشر نفتيس، قرينة شقيقه " ست "عن طريق الخطأ فأنجب منها أنوبيس الّذي صار الإله الحارس على الموتى في العالم السفلي)).[1]

هذا التصدير يدخل كهامش في الصفحة ٦٦ ويحافظ على شكله ومعناه ليشرح المؤلف لفظة " أنوبي " في لغة الطوارق بأنّها تعني الابن المجهول الأب، أمّا في اللغة المصريّة القديمة فهي تدلّ على ما دلّ عليه التّصدير.

إنّ العلامات الخاصّة بأنوبيس موزّعة على وحدات الرّواية ولكنّ النّصّ المطالب بالكشف عن الشخصية يشي بحضور السّرد الثّقافي الباعث على جماليات التّوظيف الأسطوري للتّراث الإنساني لذلك ((تقدّم الكثير من النّصوص الرّوائية العربية عوالم تخييلية تختلط الأساطير فيها بالسّحر والخرافات والحكايات الشعبية والفكر الأسطوري وسواها من المظاهر الّتي تتضاد مع المألوف، وتتمرّد عليه، وتدمّره أحيانا ليس بوصفها بدائل للواقع، بل بوصفها وسائل لاستعادة مناخات البداءة الإنسانية، ولإثراء التعبير الأدبي وتحريره من جفاف الواقعية لمعناها المبذول والآلي الّذي يحدّد فعاليات القراءة والتأويل في رقع دلالية ضيّقة)).[2]

الشّخصيّة المتخيّلة في رواية **أنوبيس** تتوقّع مصيرا مجهولا في خلاء الصّحراء كما هو مصير " أنوبّي " الطارقي:

((كنت أفكّر في حقيقتي كمخلوق مهجور، في حقيقتي كمخلوق ضائع، في حقيقتي كمخلوق قدره ألا يجد لنفسه وطنا ولا أبا، في حقيقتي اكتشفت أنّها حقيقة

---

(١) الكوني. أنوبيس. ص١١.

(٢) نضال الصالح. النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة. منشورات اتحاد الكتاب العرب. سوريا. ط١. ٢٠٠١. ص١٤٩.

كلّ سليل صحراوي لا يجد بدّا من الاعتراف بشقوته لأنّه فقد السّبيل إلى أبوّته، ويسنّ عرف الانتماء إلى سلالة الأم لأنّه ارتضى بمصيره كـ " أنوبي" قرّرت أن أفرّ يومها من القبيلة، ومن الصّحراء، وحتّى من نفسي، علّني أفلح في التّحرّر من مصيري)).[(١)]

إنّ رواية أنوبيس تمثّل ميثاقا أجناسيا خالصا لتوظيف الرّموز الأسطورية بدءا من العنوان إلى التّصدير فالحواشي، إذ لم تخل الرّواية من أساطير التّاريخ الطارقي على غرار"تين هنان"جدّة الطوارق الأسطورية بوصفها ملكة وكاهنة أدّت دور أنوبيس في الأسطورة المصريّة القديمة، بالإضافة إلى " تانيت" وهي ربّة الحبّ والشّعر: **((ويروي بعض العقلاء أنّ علامة " تارجا" الّتي شيّعها حكماء البنيان على الجدران لتكون للواحة المجيدة شعارا مثّلت الأضلاع ماهي، في حقيقتها، إلا وحي من الرّبّة الأولى " تانيت " أسرّت به لمعشوقتها وكاهنة معبدها " تين هنان "الّتي أوحت به بدورها إلى أرباب المعمار الأرضي)).**[(٢)]

يعتمد الكوني في هذا النّص على التّسلسل التّاريخي للأحداث حتّى يغدو الحكي الميتافيزيقي ردّا على الفضاء التّصديري الافتتاحي الّذي منح أنوبيس شرف العنونة، ولكنّ باقي التّصديرات الدّاخليّة لا تؤسّس لمملكة أنوبيس بل تظهر كاستشهادات بعيدة عن سياقها السّردي إذ يختار لها المؤلّف عناوين ذاتيّة من إنشائه وعلى شاكلتها يضع تصديرات موافقة للمرحلة الزّمنيّة الّتي يدلّ عليها الجهاز العنواني رمزيا فقط أمّا المتن الحكائي فهو منفصل عن هويتها المعرفية كما يلي:

أخبار زمان اللّحد:

(١) إبراهيم الكوني.أنوبيس. ص ٦٦ – ٦٧.

(٢) إبراهيم الكوني.أنوبيس. ص١٣٦–١٣٧.

((وجبل الرّب الإله آدم ترابا من الأرض، ونفخ في أنفه نسمة حياة فصار آدم نفسا حيّة)). التكوين (٢:٧).[١]

أخبار زمان الوجد:

((وقال لآدم:لأنّك سمعت لقول امرأتك وأكلت من الشّجرة الّتي أوصيتك قائلا "لا تأكل منها ملعونة الأرض بسببك. بالتعب تأكل منها كل أيام حياتك، وشوكا وحسكا تنبت لك، وتأكل عشب الحقل، بعرق وجهك تأكل خبزا حتّى تعود إلى الأرض الّتي أخدت منها، لأنك تراب، وإلى التراب تعود)). التكوين(٣:١٧).[٢]

أخبار زمان المهد:

((ثـم اتفت أنا إلى كلّ أعمالي التي عملتها يداي، وإلى التعب الذي تعبته في عمله، فإذا الكلّ باطل وقبض الريح، ولا منفعة تحت الشّمس)). الجامعة(١١٢).[٣]

وصايا أنوبيس:

((في كثرة الحكمة كثرة الغم، والّذي يزيد علما يزيد حزنا)).الجامعة[٤]

تفتح هذه التّصديرات باب التأويلات الفكريّة والدّينيّة، أولاها مسألة اختيار المؤلّف للكتاب المقدّس كمصاحب نصّي في جميع أعماله، قد يكون الهدف منها بعث روح التّفاعل العقائدي مع الآخر، وقد تكون دعوة إلى نوع من التّجنيس الإبلاغي الّذي يدخل ضمن إطار الأدب المقارن باعتبار أنّ الكتاب المقدّس نصّ أدبي وجمالي

(١) المصدر نفسه.ص١٣.

(٢) المصدر نفسه.ص٦٩.

(٣) المصدر نفسه. ص١٢٥.

(٤) المصدر نفسه.ص ٢٠٩.

مثير للدّهشة الحكائية والعجائبية في آن واحد، إذ ينشأ عن هذا الأثر ما يعرف بالمثاقفة المعرفية.

يستمر حضور التّصديرات الاستهلالية في الأعمال الجديدة لإبراهيم الكوني ففي رواية (**البحث عن المكان الضائع**) لا تدلّ التصديرات المقدّمة على مضمون العنوان بل تنفصل عنه لتتحدّث عن متن الرّواية كفضاء تخييلي يشرح قضية الصراع بين الخير والشّر في عالم الصّحراء الكبرى.

يقدّم المؤلّف في البحث عن المكان الضائع أربع تصديرات من جنس واحد صادرة عن القدّيسين **أوغسطين** وتوما **الإكويني** إضافة إلى مايكل أنجلو، وقد جاءت التّصديرات بتسلسل هرمي؛ تقدّم تصوّرا للعالم منذ خليقة قابيل، حيث زرع الشّرّ في قلوب البشر، وظهرت اللذات الدنيوية كحبّ المال والجاه والسّلطة، ولم يعد هناك مكان للخير والأمن والسّلام على وجه الأرض، كما جاء في تصدير أخذه الكاتب عن القدّيس أوغسطين في حديثه عن ملكوت الرّب قائلا: ((**يشمل كل جيل من الفريقين (جيل شيث وجيل قابيل) على مملكتين مختلفتين: مملكة سماوية يهاجر أهلها في الأرض وأخرى أرضية يتشبث أصحابها باللذّات الدنيوية**)).[١]

لم يشتغل هذا التّصدير بالتعليق على العنوان ولا بعرض موضوع الرّواية بل قدّم أهمّ المراحل التّاريخية المقترنة ببدء الخليقة والظروف العقائدية الملتبسة بذلك عند المفكرين الغربيين أمثال **أوغسطين**.

يلي هذا التصدير نص مواز له لكنّه ينحرف عنه في الدّلالة المباشرة على متن الرّواية، حيث يقدّم معلومات تساعد المتلقّي على استقبال العمل المنجز من طرف الرّوائي، وإذا اعتبرنا التّصدير الأول بؤرة، فإنّ النّصّ الثاني ملحق له يقدّم تفاصيل

---

(١) إبراهيم الكوني. البحث عن المكان الضائع. ص ٥.

إضافية عن قمّة الصّراع بين الخير والشّر يقدّمها أوغسطين ذاته:((**لم يكن الله الخير في أعلى مراتب الخير، يسمح بأيّ حال أن يجد للشّر في أفعاله مكانا، لو لم يكن قادرا على تحويل الشّر خيرا**)).[١]

((**الرّحمة الإلهية الواسعة قضت بوجود الشّر لا لشيء إلا لتحوله إلى خير**)).**القديس توما الإكويني**.[٢]

((**لا أعلم أي الأمرين أفضل: شرّ يجلب خيرا أم خير يجلب شرّا**)).**ميكيل أنجلو**[٣]

إنّ إيمان الكوني بموضوع هذه الحكم هو ما جعله يقدّمها في صدر أعماله، ولعلّه استفاد من التّجربة العالمية في إنجاز مدوّنات فكرية على غرار كتابيه (نصوص الخلق) و(النّاموس) حيث أسّس فيهما لقضايا إنسانية معروفة ولكنّ التّعليق عنها هو الأمر الصّعب.

تعبّر التّصديرات الاستهلالية الّتي قدّمها الكوني في رواياته مؤخّرا عن وجهة نظر موحّدة تتعلّق بالأخذ من مصادر تختلف عن المصادر العربية وهي دعوة للبحث والتّحليل وكذا فتح باب المثاقفة مع الأمم الأخرى، ولئن كان هذا هدفا ظاهريا لهذه التّصديرات فإنّها تشتغل كبدايات حكائية خارجة عن المتن الرّوائي لكنّها تضيف إليه معان إيحائية بوصفها حلقة وصل بين النّص المحكي والنّص المنجز سلفا، فهي تنقل حقول دلالة العنوان والمتن من الغموض والإبهام إلى الإضاءة، لذلك ((تأتي أهمية البداية أو الجملة العتبة، من كونها حلقة تواصل بين المؤلف والسارد من جهة، وبين

---

(١) المصدر نفسه. ص ٥.

(٢) إبراهيم الكوني. البحث عن المكان الضائع.ص٥.

(٣) المصدر نفسه.ص ٥.

المتلقي من جهة ثانية، وعبرها يتمّ تحديد العديد من الـــمنطلقات الأولية الّتي تهم الجنس الأدبي وإفضاءاته)).[1]

٤-٢ التصدير الداخلي:

إنّ الاشتغال على تكثيف التّصديرات داخل وحدات الرّواية يسير وفقا لمنطق الحكي الّذي يعقده المؤلّف مع العناوين الدّاخلية للمبنى السّردي، فكل عنوان يؤسّس مع النّص المصاحب له فضاء دلاليا له علاماته الفاعلة داخل الصّفحة الطّباعية المخصّصة له، وبذلك يشكّل العنوان مع التّصدير الدّاخلي نصّا قصيرا جدّا، يشبه في عملياته التّفاعلية ما يعرف بالقصيدة الومضة.

التّصدير الدّاخلي لا يأتي في أعمال الكوني غفلا بل يظهر في ثنايا العنوان الدّاخلي فهو نصّ مواز له بامتياز ومنه تتحدّد إنتاجية المبنى الحكائي كونه ذات مقصدية جمالية في الغالب لأنّ القوّة التّداولية لموضوعة التّصدير الدّاخلي تجعل منه نصّا غيريا فاعلا من حيث انفصاله عن العنوان الرّئيسي للرواية واختصاصه بالتّعليق على الوحدة السّردية المنجزة حوله. تظهر آثار التّصديرات الدّاخلية بجلاء في أعمال إبراهيم الكوني المنشورة قبل سنة٢٠٠٠، ففي رواية (**واو الصغرى**) تتوزّع الأقوال المأثورة على مدى أربع عشرة وحدة ولكلّ تصدير دلالة سيميائية على كينونة العالم بأسره، أمّا العناوين فهي دالة على عالم الطّوارق لذلك يشكّل هذا الاختلاف المعنوي بين العالمين نسقا جديدا للكتابة الثقافية الّتي تؤثث لعالم الصّحراء المتقشّفة مواده بالاعتماد على مدوّنة الفكر العالمي.

---

(١) شعيب حليفي. هوية العلامات.ص٩١.

كما أنّ كثرة التّصديرات الداخلية وتنوعها تشي بحضور ثقافات ومعارف إنسانية مختلفة في ذاكرة إبراهيم الكوني تجعل منه يكثّف حضور المطالع الذهنية الّتي تدفع المتلقّي إلى تجاوز العتبات والسقوط في حضرة المقام السّردي.

رواية (واو الصغرى) تتحدّث عن الفردوس الموجود وليس الفردوس المفقود الذي لا توجد له حقيقة ولا أبعاد ظاهراتية واضحة، فالكوني يبتعد عن الميتافيزيقيا ويقترب من عالم الصّحراء الصّوفي العجائبي، ففي العتبة الأولى للرواية يضع المؤلف عنوانا دالاّ على علامة بارزة في الصّحراء تتعلق بضرورة النظر إلى **" أهل السّماء"** ويشرحها بتصدير غيري عن **بليز باسكال** في كتابه الأفكار ((**كيف ألا تقول أنّ السّماء والطير برهان على وجود الله**)).[1]

قد يتساءل القارئ عن عودة الكوني إلى الذخيرة الفكرية الغربية رغم غنى المدوّنة العربية بما هو أحسن، والجواب أن العتبات بوصفها خطابا افتتاحيا تحقّق الوظيفة الانتباهية الّتي تعمل على إغراء المتلقّي، لذلك يختار المؤلف أسماء لامعة في الفكر الغربي ليزيّن بها واجهة البدايات السّردية، فيكون القارئ في حالة اكتشاف للأعلام وأقوالها، وأهمّ الأسماء الّتي استعان بها الكوني في روايته (واو الصغرى): (وليام فولكنر، آرثور شوبنهاور، فيكرام سيث، كارل غوستاف يونغ، سورن كيركيغور، تشوان تسي، كونفوشيوس، هوان تسي، ريغفيدا، فرجيل).

كلّ علم من هذه الأسماء يؤسّس بمقولته لعتبة ثقافية تخضع لمراتب القرّاء المعرفية ودرجة حنكتهم في التّعامل مع التّراث الإنساني بشكل عام، لذلك

---

(١) إبراهيم الكوني. واو الصغرى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط٢. ١٩٩٩. ص ٥.

فالتّصديرات الداخلية المقدّمة تمثل حشوا طباعيا يكسر رتابة السّرد، ويضاعف حجم الرّواية لا غير.

المبالغة في تقديم التّصديرات الداخلية تحوّل الرّواية إلى تجميع مقولاتي يشبه الملاحم الكلامية الّتي تهـتم بالعجائبي والمثير للدّهشة، والأمر ينطبق على رواية " **مراثي أوليس (المريد)** " إذ قدّم فيها المؤلّف أربعة وعشرين تصديرا يفصل كلّ واحد عن الآخر عشر صفحات أو أقل من المتن الحكائي وهذا ما يفسّر النّزوع التّجريدي عند إبراهيم الكوني في الانطلاق نحو متاهة الأسئلة التي تفتح باب التأويلات الفكرية و الابتعاد عن التّكثيف السّردي.

جماليات القصة القصيرة جداً
قصص حسن البطران نموذجًا

د. حسين المناصرة

ملخص

تعدّ القصة القصيرة جدًا من أحدث الأجناس الأدبية وأكثرها تجريبًا وشهرة في الأدب العربي السعودي الحديث؛ وذلك بما تمتلكه من عناصر فنية تحديثية وتجريبة، لعلّ من أهمها: تأكيد البنية السردية، والتكثيف اللغوي، والمفارقة وما تفضي إليه من السخرية، والرمزية الشفافة، وفعلية الجملةالسردية، والوحدة في الموضوع، والجرأة الفكرية، وأنسنة التشخيص، وصدمة حركية العنوان إلى الخاتمة، والهيكلية النصية أو الطبوغرافية القصيرة جدًا، والاهتمام بالعادي والمألوف في الحياة المعيشية،وتداخل الأجناس الأدبية في بنيتها، وغيرها مما تسعى هذه المقاربة إلى الكشف عنه وتحليله ، باتخاذها مدوّنة القاص السعودي الشاب حسن البطران مجالاً جماليًا للتطبيق ؛ إذ نشر هذا القاص ثلاث مجموعات قصصية، هي:

١- نزف من تحت الرمال(٢٠٠٩).

٢- وبعد منتصف الليل (٢٠١١).

٣- وماء البحر لا يخلو من ملح (٢٠١١) .

Abstract

The short story is considered one of the modernist literary genres. Moreover , it's the most famous and experiential genre in the modern Saudi Arabic literature. this is because it possesses modernizing and technical constituents, among which are : the emphasis on the narrative structure , the linguistic denseness , the contradiction along with the irony it leads to , the transparent symbolism , the dynamics of the narrative phrase the subject-unity , the thinking-courage , the personification-humanizing , the shock regarding the title-dynamics and so on up to the conclusion. In addition to this , we should mention the textual structure , the care about the normal things that happen in life ; along with the interference of the literary genres in the structure of the short story. Beside what have been mentioned , there are other aspects that should be disclosed and analyzed in the light of the relevant efforts made by the young Saudi narrator Hasan al-Batran , since he has compiled three narrative collections , which are :

1- Bleeding from beneath the sand (2009).
2- After mid-night (2011).
3- Sea-water is not free from salt (2011).

تقديم

حظي الخطاب السردي في المملكة العربية السعودية، منذ ثمانينيات القرن الماضي، بازدهار فن القصة القصيرة جدًا، في سياق تجريبي/ تحديثي (احترافي)، يثير بعض الإشكاليات الجمالية والرؤيوية في مستويات عديدة، منها: اللغة، والصورة، والرؤية، والشكل، والزمكانية، والتبئير، والتداخل الأجناسي، والتلقي، وغيرها.

كما حظيت القصة القصيرة جدًا عالميًا بمكانة خاصة؛ لأنها تتلاءم مع عصر التقنية والسرعة والاختزال، بحيث نجد أنها غدت جنسًا أدبيًا مهمًا في سياق التحولات الإبداعية خلال القرن العشرين؛ إذ إنها" ظهرت في عصر التحولات والإغراءات التي ألحت في الانعتاق من الاشتراطات الفنية لكتابة القصة القصيرة لنقل الأحاسيس تبعًا لاستيعاب العصر ؛ إذ تمّ نقل الإيقاع البطيء للحدث إلى الإيقاع الحاد للرؤيا"[1].

أنشأتْ هذه المقاربة تصورَها – مبدئيًا- على أنها ستتفاعل مع قصص قصيرة جدًا في المملكة؛ لساردين لهم تجربتهم المهمة في هذا المجال، متكئةً على بعض المفاهيم والأسس النظرية، ومفعِّلة لحوارية النص وتجلياته في إفضائه إلى جمالياته التي تثير الإعجاب أو السخط في منظور تنوع المتلقين، وتوقع ردود أفعالهم تجاه هذا الفن التجريبي/ التحديثي من جهة، والكتابة المهمَّشة/ المستسهَلة (وربما الركيكة) في آراء بعض الناظرين إليها من جهة أخرى، والانزياح التركيبي نحو الشاعرية (أو قصيدة

---

(١) جاسم خلف الياس: شعرية القصة القصيرة جدًا، دار نينوى،دمشق، ٢٠١٠، ص٨١.

النثر) من جهة ثالثة، والنظر إلى أنّ إشكالية التجريب والتحديث وجدت مجالها في الهامشي أو المهمّش في الإبداع والثقافة من جهة رابعة..إلخ. !!

ومن خلال متابعتي لما نشر في مجال القصة القصيرة جدًا في العقدين الماضيين في المملكة العربية السعودية، أستطيع أن أؤكد أنّ هذه الكتابة تعدّ في المرتبة الثانية بعد الرواية،إثر تهميش دوري القصة القصيرة وقصيدة النثر في الفنون الأدبية. لكنها لم تحظ بدراسات نقدية ذات شأن؛ ربما لجهل كثير من النقاد والدارسين بجمالياتها ورؤاها!!

وفي أثناء القراءة والاشتغال على هذا الموضوع، وتجميع عدد كبير من مدونة القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، اتضح لي أن هذا التناول فيه صعوبة أو هو مستحيل؛ عندما يتعلق الأمر بدراسة المشهد كله، لأنّ آلية المقاربة حينئذ سيكون فيها انتقائية وعشوائية[١]، وهما قد تفقدان الدراسة خصوصيتها، ومن ثمّ كان لا بدّ من اختيار قاص واحد، لديه تجربة عمرها أكثر من عشر سنوات في هذا المجال، وقد نشر عددًا من المجموعات القصصية؛ فكان هذا القاص هو حسن علي البطران، ومجموعاته القصصية هي: نزف من تحت الرمال(٢٠٠٩)، وبعد منتصف الليل (٢٠١١)، وماء البحر لا يخلو من ملح (٢٠١١). وهي تضم أكثر من مئتين وستين

---

(١) سبق أن كتبت مقاربتين نقديتين عن أكثر من خمسين قاصًا سعوديًا في كل دراسة، اختار لهم الأستاذ القاص خالد اليوسف عددًا من القصص القصيرة جدًا، ونشرها في المجلة الثقافية بجريدة الجزيرة، ونشرتا (المقاربتان) مع النصوص القصصية، ينظر: حسين المناصرة: جماليات المغامرة "قراءة في إشكاليات القصة القصيرة جدًا"، المجلة الثقافية،العدد١٧٥، الإثنين ١٥ / ١٠/ ١٤٢٧هـ الموافق ٦ / ١١ / ٢٠٠٦. وحسين المناصرة: القصة القصيرة جدًا رؤى وإشكاليات، المجلة الثقافية، العدد٣٧٥، الخميس، ١٠ / ٧ / ١٤٣٣هـ، الموافق ٣١ / ٥ / ٢٠١٢.

قصة قصيرة جدًا[١]. وبكل تأكيد، هناك قاصون كثيرون يستحقون أن تكتب دراسات مستقلة عن قصصهم القصيرة جدًا منفردين في ذلك، بل لا أبالغ إذا قلت : إن عددهم قد يصل إلى أكثر من مئة قاص كتبوا القصة القصيرة جدًا[٢]، معظمهم كتبها بحرفية وتمرس.

كذلك، تهدف هذه المقاربة إلى الإجابة عن السؤال الذي يُطرح دومًا في سياق هذه الإشكالية السردية، وهو: هل القصة القصيرة جدًا تعدُّ خطابًا تجريبيًا تحديثيًا متقدمًا ومتجاوزًا جمالياً للقصة القصيرة؟ أم هي حالة نكوص وانتكاس وتراجع... أفسدت مسيرة القصة القصيرة، التي حظيت بحراك جمالي إبداعي، لا يقل أهمية عن الرواية، والشعر، والدراما، والتشكيل... ؟!

لا ننكر أن هناك نقادًا رفضوا القصة القصيرة جدًا استنادًا إلى أن كتابها يركضون وراء الموضة / "التقليعة" أو البدعة الأدبية، وأنهم يستسهلون كتابتها، وأن محاولات كسرها للقواعد القصصية الثابتة مازالت مبعثرة ومجتزأة، وأنها لا تمتلك ثراء معرفيًا بسبب لحظيتها، وأنها ليست جنسًا أدبيًا مستقلًا بذاته...[٣]. في حين قبلها نقاد آخرون بمسوغات ولادتها الطبيعية الصحية وبكينونتها المستقلة،وأنها ذات ثقل نوعي إبداعي

---

(١) هناك كتاب لجميل حمداوي عن القصة القصيرة عند حسن البطران، وهو بعنوان : خصائص القصة القصيرة القصيرة جدًا عند الكاتب السعودي حسن علي البطران(دراسات نقدية)، دار السمطي للنشر والإعلام، القاهرة،٢٠٠٩.

(٢) ينظر خالد أحمد اليوسف: أنطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية(نصوص وسير)، مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث، الرياض، ط١، ٢٠٠٩. وأصوات قصصية:مختارات من القصة القصيرة السعودية، وزارةالثقافة والإعلام السعودية، الرياض، ٢٠١٢.

(٣) جاسم خلف الياس:شعرية القصة القصيرة جدًا، ص ص٦٩-٧٠.

وحضور فاعل، وأنها نتيجة تحول جمالي بحسب متطلبات العصر وحاجاته الملحة[١].

بدءًا، لا بدّ من الإقرار بأنّ القصة القصيرة جدًا جنس أدبي يحمل خصوصية جمالية عالية، ورؤية عميقة... ولا يمكن أن يكون مهمشًا أو مبتذلاً أو كتابة مباشرة وتقريرية في مستوى درجة الصفر في الكتابة على حد تعبير رولان بارت[٢].يتضح هذا الأمر من التعريف الإشكالي الذي يصوغ من خلاله جميل حمداوي بنية هذه القصة في قوله: "القصة القصيرة جدًا جنس أدبي حديث، يمتاز بقصر الحجم، والإيحاء المكثف، والنزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي".

آمل أن تقدم هذه المقاربة أسئلتها وإجاباتها الجمالية، وأن تسهم في تقديم رؤية جمالية مقبولة عن مدونة مهمة في مشهد" التجديد في الأنواع الأدبية بالمملكة العربية السعودية"[٣].

---

(١) نفسه، ص ص ٧١-٧٢.

(٢) يقصد بدرجة الصفر في الكتابة أن تكون الكتابة محايدة بلا جماليات؛ أي تُقتل فيها الأدبية/ الجمالية أو تغيب؛ وهي:"تهديم اللغة التي لن يكون الأدب بطريقة ما إلا جثتها " ،يقول أيضًا:" إن الكتابة...كانت في البداية موضوعًا للتأمل، ثم موضوعاً للفعل، وأخيرًا موضوعًا للقتل، وبغت اليوم تحولها النهائي وهو الغياب. الغياب داخل هذه الكتابة المحايدة التي ندعوها هنا (الكتابة في درجة الصفر)، ينظر: رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري، حلب -سوريا، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٠.

(٣) جميل حمداوي:القصة القصيرة جدًا جنس أدبي جديد:
http://jamilhamdaoui.blogspot.com/2012_08_01_archive.html

التحديث: مَداخل جمالية

ثمة حقل معرفي جمالي، يمكننا من خلاله مقاربة بنية القصة القصيرة جدًا التحديثية، لعل من أهم عناصره أو شجيراته أو إشكالياته(سواء أكانت أركانًا أم تقنيات أم خصائص)، تتلخص في الآتي بصفته وعيًا ثقافيًا جماليًا بهذا الجنس الأدبي(١):

١. القصصية أو الحكائية أو السردية... حضورًا أو غيابًا، من خلال حبكة الإيجاز، والتركيز، والتنكير، والتنكيت، والتلغيز، والاقتضاب، والتكثيف، والإضمار، والحذف، والإخفاء، وغيرها.

٢. التكثيف أو الإيجاز، أو اجتناب الشرح والتوسع، أو النص القصير جدًا، لكنه ليس نكتة. ويتحقق هذا التكثيف في اللغة، والحدث، والوصف، والشخصيات، والصورة الومضة، وغيرها.

٣. المفارقة وما تفضي إليه من السخرية، وطرافة اللقطة، والإدهاش أو الدهشة، والقراءة والتقبل،والاشتباك، والمفاجأة،إلخ.

٤. الرمزية، والإيماء، والإيحاء، والتلميح، والإبهام، وانزياح المعنى، والغموض،إلخ.

٥. الأسلوب أو تركيب الجمل أو فعلية الجملة أو البنية التركيبية في جمل بسيطة، فعلية، تراكبية، تتابعية، تسريعية، تناغمية داخلية...، والثنائية الضدية، والمرجعية التناصية أو التناص.

---

(١) ينظر جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جدًا ومكوناتها الداخلية. http://www.doroob.com/?p=864، وأحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا،دار الأوائل، دمشق، ٢٠٠٠.، وجاسم خلف الياس: شعرية القصة القصيرة جدًا، ويوسف حطيني: نظرية القصة القصيرة جدا http://www.rabitat-alwaha.net/moltaqa/showthread.php?t=55949.

٦. الوحدة في الموضوع، والحبكة أو العقدة، والرؤية والرؤيا.
٧. الجرأة وما ينتج عنها من صدمة، ومكاشفة، وكسر، وفضح.
٨. أنسنة التشخيص، والتجسيد، والتجريد...
٩. حركية العنوان إلى الخاتمة:العنوان الذي يحفظ للخاتمة صدمتها، والعلاقة بين العنوان والحبكة والنهاية، والخاتمة المتوهجة، الواخزة، المحيرة، أو تنوع النهاية، أو المعمارية المتشكلة في البداية، والمتن، والقفلة، والتركيب الحدثي...
١٠. البنية، والمساحة النصية أو الطبوغرافية (القصر، الترقيم، التنوع الفضائي، التقطيع...).

إذا تمكنا من الإلمام ببعض هذه التنظيرات في إشكالية القصة القصيرة جدًا مصطلحًا ومفهومًا وتجنيسًا [(١)]، وبعض الأمثلة والتطبيقات الدالة عليها،فإننا حينئذ ندرك أن الغائب عن هذه المقاربة أكثر مما يحضر فيها في مستويي الرؤى والجماليات.

ومما يجدر ذكره، أن العناصر السابقة ليست سوى مبادئ نقدية محدودة، يمكن أن تُقَطَّع بطريقة أو بأخرى ؛ ليكون الحديث عنها مجديًا ؛ وإلا فإن الأصل أن تكون الكتابة إشكالية متماسكة ومتداخلة؛ لتُدرس من خلال قصة واحدة أو عدة قصص، وتكون الدراسة حينئذ قادرة على أن تقدم أو تستوعب الإشكاليات الجمالية والرؤيوية كلها في النص أو الإبداع.

(١) ينظر عن "القصة القصيرة جدًا: رحلة المصطلح والمفهوم والتجنيس": أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا: مقاربة بكر، ص ص ٢٠-٣٢.

(١)

الحكائية

تعد البنية القصصية أو الحكائية أو السردية... سواء أكانت حاضرة أم غائبة شرط القصة القصيرة جدًا الأول، أو أهم العناصر التي تفضي بهذه القصة إلى أن تصنف أو توصف بهذا الوصف. فالحكاية هي التي تجعل هذه القصة بنية قصصية في الدرجة الأولى، مع ما ينتاب هذه البنية من التركيز، والتنكير، والتنكيت، والتلغيز، والاقتضاب، والتكثيف، والإضمار، والحذف، والغياب(١)، إلى غير ذلك من توصيفات أو معايير أو جماليات معنية بهذه القصة.

ومن الممكن ألا تكون هناك حكاية ظاهرة أو حتى عميقة، لكن بمجرد أن تكون هناك قرينة تفضي إلى التصريح بأنّ الكلام المكتوب هو قصة قصيرة جدًا ؛ فحينئذ لا بدّ من أن تحضر الحكاية بكل الطرق الممكنة في المستوى التحديثي، بما فيها الطريقة التأويلية التي تقع على عاتق المتلقي في صناعة حكاية ما لهذه القصة المسماة بهذا الاسم، استنادًا إلى ثقافتين ذاتية ومعرفية، تجتمعان معًا في وعي القارئ أو المتلقي.

إن الحكي هو الأساس في تشكيل البنية السردية أو البنية التسريدية (في ما هو غير سردي في الأصل)؛ "وإذا افتقدت القصة القصيرة جدًا مقوماتها الحكائية، فإنها تتحول إلى خاطرة أو مذكرة انطباعية أو نثيرة شعرية..."(٢)!! أو أنّ "غياب الحكاية

---

(1)معظم هذه المصطلحات استخدمها جميل حمداوي في دراسته : أركان القصة القصيرة جدًا ومكوناتها الداخلية، ينظر: http://www.doroob.com/?p=8640.

(٢) المرجع نفسه.

يُفقِد القصة القصيرة جدًا أهم عناصرها، ويحولها إلى خاطرة في أحس الأحوال "[١]. وفي هذه الحالة تفتقد هذه القصة خصوصيتها السردية التي تفضي بها إلى الانزياح عن أركانها وجمالياتها.

أين تكمن الحكاية في قصة قصيرة جدًا، لا يفضي ظاهرها إلى حكي على طريقة قصة " **طأطأة حوار**" ؟! هذا نصها:" **بعد حوار طويل قالت له: طيب... نمزح لكن بسلام...(مش) بطعنات خنجر يا إرهابي... أنا مدنيّة فقط...وتعاقبني كأنني من رجال الدولة..!! صمت وطأطأ رأسه..**"[٢].

تبدو الحكاية مختزنة في عنوان مجموعة (**بعد منتصف الليل**)، والحوار الطويل بين امرأة ورجل، والمزاح، والإرهاب، والمدنية، ورجال الدولة، والنتيجة الصامتة وطأطأة الرأس... هذه فضاءات حكائية أو سردية متخيلة في إيقاعات القصة من جهة، وفي ذهنية التلقي وتجاربه المعرفية من جهة أخرى... أي أنّ السارد هنا يتسلح بثقافة مرجعية خبرية شائعة ومتداولة، ومن ثمّ تكتنز المفرادات والعبارات المكثفة بعوالم عديدة، لا بدّ أنها ستحضر عندما يُفعّل سياق الحكي داخل ما هو خارج عن هذا السياق أو ما يحال على مرجعيات مكتنزة بحوادث وأخبار جمّة أو عظيمة كالإرهاب والأفراد والدول!! وبذلك تتوافر"الحبكة السردية والنزعة القصصية، وذلك بمكوناتها الخمس: الاستهلال السردي، والعقدة الدرامية، والصراع، والحل، والنهاية "[٣].

---

(١) يوسف حطيني: القصة القصيرة جدًا بين النظرية والتطبيق، دار الأوائل للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤، ص٢٨.

(٢) حسن علي البطران:بعد منتصف الليل، دار الكفاح للنشر والتوزيع،٩٤،٢٠١٢.

(٣) جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جدًا ومكوناتها الداخلية،

ولا نبالغ إذا قلنا: إن عناصر القصة ومعاييرها التقليدية متوافرة في هذا النص: الحدث، والشخصية، والزمكانية، والحبكة، وأساليب العرض، وغيرها!! ولكن يكمن السؤال في الكيفية التي تنتج من خلالها هذه العناصر؟! وهي كيفية تتكئ على الدراسة النوعية(الكيفية) لا الكمية من جهة، وتحويل الخطاب النقدي من خطاب تقليدي إلى خطاب تجريبي تحديثي، يدرك التحول في البنية السردية، بصفتها بنية جديدة متجددة، والغائب فيها أكثر من الحاضر، ودور المتلقي في إعادة إنتاجها هو أهم من دور السارد من جهة أخرى.

ليس لدينا أي شك في كون قصة "قناعة"[1] بما تحمله من موروث ماثل في الحكمة الدارجة(القناعة كنز لا يفنى)، تشكل مرجعية مركزية لهذه القصة القصيرة جدًا التي تدمج بين جمالية المرأة وقبح الرجل في مستوى المقارنة بينهما شكليًا:**"تقف أمام المرآة تتأمل جمالها..تلتفت خلفها، ترى شكله المناقض تمامًا لشكلها. تكسر المرآة وتبتسم له..!"**.

فالعلاقة بين الجمال والقبح علاقة ليست تضادية بقدر كونها تكاملية في بعض الأحيان، من خلال تجاوز الظاهر إلى الباطن أو التأويلي...

لعلّ تتبع البنية الحكائية في أكثر من مئتين وستين قصة قصيرة جدًا، يكشف عن كون هذه القصص كلها تلتزم بهذه البنية الحكائية، التي لا مجال لوصف هذه القصص بأوصاف سردية بدون توافر هذه الحكائية غير التقليدية أو ذات النزعة التجريبية التحديثية -على أية حال...ولا بدَّ أن هذه الحكائية ستكون موجودة في كل النصوص القصصية التي توجد في مجموعة قصصية كتب عليها "قصص قصيرة جدًا". هذا ما

.http://www.doroob.com/?p=8640

(١) حسن علي البطران:ماء البحر لا يخلو من ملح، نادي الطائف الأدبي، الطائف، ٢٠١٢، ص٣٦.

وجدته في قصص القاص حسن البطران كلها تقريبًا، في مجموعاته الثلاث موضوع هذه المقاربة؛ حيث لا يمكن القول: إنّ هناك قصة ما لا تتوافر فيها حكاية ما.

(٢)
التكثيف

يعدّ التكثيف أو الإيجاز أو اجتناب الشرح والتوسع أو الغياب... أهم سمات القصة القصير جدًا، بعد أن غزا هذا التكثيف الأجناس الأدبية المعاصرة كلها شعرًا ونثرًا ؛ لأنه سمة من سمات الكتابة الحداثية أو الجديدة في القرن العشرين. ويكون هذا التكثيف بصفته تقنية حداثية في اللغة، والحدث، والوصف، والشخصيات، والصورة... فتغدو القصة ومضة؛ لكنها ليست نكتة أو مثلًا أو حكمة!!

إنّ شعرية القصة القصيرة جدًا تكمن في تكثيفها أو كثافتها اللغوية، وبغير هذه الخاصية يستحيل أن تُعرَّف وتُقَنن[١]، وهذا ما تسبب في عدم وجود تعريف مانع شامل لها، باستثناء القول أنها تتراوح بين عدة كلمات وبضعة أسطر[٢]، وبالإمكان التجاوز في تعريفها إلى أن تغدو نصف صفحة صغيرة أو ثلاثة أرباعها،استنادًا إلى التكثيف الذي هو "وسيلة لإذابة العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة،

---

(١) طلب الكاتب الأمريكي ستيف موس في أواخر عام ١٩٨٧ من المهتمين بكتابة القصة القصيرة جداً، أن يكتبوا قصصًا لا تتجاوز خمساً وخمسين كلمة.ثم نشر، في عام ١٩٩٥، كتاباً ضمّ ما يزيد على مئة وخمسين قصّة قصيرة جدًا، مكتوبة بحسب المواصفات التي اشترطها (لا تزيد على ٥٥كلمة)، ينظر: http://en.wikipedia.org/wiki/Steve_Moss.

(٢) يقول القاص والناقد طلعت سقيرق: "أميل هنا إلى قول القاص حسين المناصرة معرفاً: " يمكن تعريف القصة القصيرة جداً على أساس أنها بضعة أسطر تشكل نصاً سردياً مكثفاً ".. وميلي إلى هذا التعريف، نابع من كونه الأشمل والأكثر اختصاراً.. وأرى من جهتي، أن: " القصة القصيرة جداً، هي القصة التي تقدم الحدث والحبكة والشخصيات في سطور قليلة ". ينظر: طلعت سقيرق: القصة القصيرة جدًا.. مقدمة وإشارات: http://www.wata.cc/forums/showthread.php?17073.

وجعلها في بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف"[١]؛ وبذلك فإن صفة القصر أهم عناصرها الجمالية النوعية(القصيرة جدًا)، كما أنها لا تحقق سرديتها إلا من خلال حكائيتها(القصة)!!

في أي سياق يتحقق التكثيف؟ في الصورة، والشاعرية، والحذف، والاختزال،والتبئير، والفراغات، والمجازات، والغياب، والاحتمالات... إلى أن تغدو هذه القصة نقشًا (إبيجراما)[٢]، أو كتابة نانوية[٣] في سياق الأجناس الأدبية...حيث تتشابه مع قصيدة النثر، أو قصيدة التوقيعة[٤]، أو الخاطرة القصيرة جدًا.

---

(١) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا مقاربة بكر، ص٣٩.

(٢) الإبيجراما: كلمة Epigram مركبة في اللغة اليونانية القديمة من كلمتين هما: epos وgraphein ، ومعناها: الكتابة على شيء. وفي البداية كانت تعني النقش على الحجر في المقابر، إحياء لذكرى المتوفى، أو تحت تمثال لأحد الشخوص" .والإبيجراما في النقد الأدبي المقصود بها -بصفة عامة- القصيدة القصيرة جدًا (أو القصة القصيرة جدًا) التي تتميز بتركيز العبارة وإيجازها، وكثافة المعنى فيها، فضلاً عن اشتمالها على مفارقة، وتكون مدحًا أو هجاءً أو حكمةً.وقد عرفها الشاعر الإنجليزي كوليردج بقوله: (جسده الإيجاز، والمفارقة روحه". ينظر:
http://www.rewayatnet.net/forum/showthread.php?t=36348

(٣) النانوية: نسبة إلى النانو، وهو علم يهتم بالجزيئات الصغيرة جدًا (أقل من سماكة الشعره) في العلوم.. والطب، والهندسه، والكيمياء... ينظر: تقانة – الصغائر http://ar.wikipedia.org/wiki .

(٤) التوقيعة: يعرف عز الدين المناصرة (التوقيعة) بأنها ": قصيدة قصيرة مكثفة تتضمن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح، أو قاطع أو حاسم، وقد تكون طويلة إلى حد معين، وتكون قصيدة توقيعة، إذا التزمت الكثافة والمفارقة والومضة، والقفلة المتقنة المدهشة." . وكأنه هنا يعرف القصة القصيرة جدًا. نص المناصرة مأخوذ من: حفناوي بعلي: شعريّة التوقيعة؛ مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد ٤١٣، ٢٠٠٥، ص١٣.

لا شكّ في أن الانزياح إلى الترهل والمجانية اللغوية في كتابة القصة القصيرة جدًا يعدّ عملًا خطرًا؛ لأنه يكشف عن خلل كبير في كتابة هذه القصة، كما أن المبالغة في التكثيف والاختزال الشديد في بنية هذه القصة يعرّضها للتهميش والانزياح نحو قصيدة النثر أو النكتة أو الومضة النثرية، ولا يبقى في شأنها القصصي سوى أنها تحمل هذا الاسم ؛ الذي لا يكون له نصيب واضح في بنيتها السردية الغائبة، وقصرها المبتذل، واستسهال كتابتها على غير وعي من كاتبها.

قد يلجأ القاص إلى الأسلوبين معًا: الترهل، والتكثيف الشديد، وهنا لا توجد معايير واضحة ودقيقة في تقويم هذه الكتابة عندما تكون جيدة أو سيئة في اختزالها أو ترهلها، وهذه إحدى مشكلات النقد أو التلقي الانطباعي.

لقد أدرك القاص الجديد في مجال كتابة القصة القصيرة جدًا المسؤولية الملقاة على عاتقه في كونه ينهل من السرد كما ينهل من الشعر ؛ لهذا لا يزعجه أن توصف قصصه بالشاعرية ما دامت تحافظ على سرديتها، كما لا يضير الشاعر في مجال قصيدة النثر أن يكون ساردًا ما دامت شاعريته حاضرة. وفي الحقيقة أيضًا، أنه لم يعد لدى القارئ أو المتلقي أي مقدرة فعلية - في ظل هذا التطور التجنيسي المتداخل - أن يميز بين القصة القصيرة جدًا وقصيدة النثر أو الكتابة الخواطرية القصيرة جدًا. وأحيانًا يكون البحث في هذا المجال عبثيًا ؛ لأن معايير التلقي في وصف الكاتب لنصه على أنه قصة قصيرة جدًا أو قصيدة نثرية، أو خاطرة قصيرة جدًا أو تغريدة على طريقة تغريدات "تويتر"، هو الحكم الفصل في هذه المسألة.

عندما نتأمل قصة "رجولة..!" [١]نستطيع أن نؤكد أن هناك إمكانية لحذف كلمات وعبارات منها: ومن ذلك:"**تتأمل نقوش حنائها التي (يطفو) (الصحيح**

---

(١) حسن علي البطران: نزف من تحت الرمال،نادي القصيم الأدبي، القصيم، ٢٠٠٩. ص ٣٩.

تطفو)فوق أديم يديها" فلا توجد حاجة إلى عبارة " التي يطفو فوق أديم يديها" . وبإمكاننا أن نحذف من عبارة:" **هالات مضيئة تعلو سماء سمرتها، ونهر دموع عينيها يجري ويروي عطش بستانها؛ ويزيد لمعان زجاجات براءة فرحتها"** كلمات أخر عديدة بدون فائدة، ودون أن يتأثر المعنى؛ بل يزداد قوة وإيحاء، وهي الكلمات: سماء،دموع،يجري وزجاجات. وبذلك يمكن أن نحذف ثلث المادة اللغوية في هذه القصة دون أن تتأثر البنية القصصية القصيرة جدًا، بل ستغدو سرديتها أو حكائيتها من خلال التكثيف أفضل بكثير مما هي عليه.

وفي المقابل، نجد قصة قصيرة جدًا أخرى، ربما بالغ السارد في كثافتها اللغوية وهي بعنوان"الغسيل.." [1]، هذا نصها:" **وقف فجأة وسط الزحام ورفع حذاءه، الجميع صفق له بحرارة..!"** صحيح أن القصة مسكونة بالمفارقة –سنأتي إليها لاحقًا– لكننا نشعر أنها قصة لم تكتمل لغويًا؛ لتكتمل معنى ورؤية. مثل قصص قصيرة أخرى فُعِّلت في سياق التكثيف مثل قصة "لعبة القط"[2]، ذات الدلالات العميقة في المفاهيم الاجتماعية – الجنسية نتيجة تأخر الزواج، واستغلال الخدم، وممارسة العلاقات المحرمة):"**كعادتها..وقفت على شاطئ البحر تنتظر قاربها..تأخر القارب.صبغت الحمرة أطراف السماء.. اتصلت بسائقها..أزاحت عن ساقها قطعة القماش! تفاعل السائق..اقتربت منه.. لعبت معه لعبة القط والفأر..**".

بهذا التوصيف يغدو التكثيف عنصرًا أو ركنًا من أركان بناء القصة القصيرة جدًا، حيث لا تكون هذه القصة قصةً بغير هذا المعنى أو هذه الدلالة الجمالية في مستويي التلقي والإبداع.

---

(١) نزف من تحت الرمال، ص ٥٩.

(٢) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص ٦٢.

(٣)
المفارقة

إن المفارقة وما تفضي إليه من السخرية، وطرافة اللقطة، والمفاجأة، والإدهاش، وكسر أفق التوقع،وغيرها،تعد من أهم الأسس التي يتكئ عليها بناء القصة القصيرة جدًا في المستوى التحديثي؛ لأن هذه القصة معنية بإيجاد الصدمة في الدلالات والرؤى؛ بحيث يشعر المتلقي بأنه يكتشف الكتابة غير المتوقعة، بدءًا من العنوان، وانتهاءً بالخاتمة.

تنتج المفارقة معنى آخر مغايرًا للظاهر أو مفارقًا للمعنى الذي بدأت به القصة أو يظهر منها في المستوى الشكلي الظاهري ؛ كأن تتحول السعادة إلى موت، والغناء إلى بكاء، والجوع إلى شبع.. أي أن "يعزف الكاتب على وتر التناقض الظاهري بين تلك الأشياء التي تتشكل منها أجواء القصة"[(١)] ، ومن ثمّ فإنها " شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالبًا ما يكون مخالفًا للمعنى السطحي الظاهر"[(٢)].

ولعل السخرية (أو الفكاهة السوداء) هي أهم منتج من منتجات المفارقة في القصة القصيرة جدًا؛ لأن إشكالية الكتابة في هذا السياق تبحث عن الطرافة والصدمة والإدهاش، وهذا لا يكون إلا من خلال المفارقة، التي تنتج قيمة عليا للسخرية في هذه الكتابة، التي تميل في العادة إلى العادي والمألوف في مستوى الظاهر، وهذا العادي

---

(١) إبراهيم خليل: شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠١٠، ص١٤٦.

(٢) سيزا قاسم:المفارقة في القص العربي المعاصر،فصول،م٢، ١٩٨٢، ص١٤٣.

والمالوف يفضي بدوره إلى معنى أخر أكثر عمقًا وانزياحًا أو انحرافًا نحو السخرية بصفتها المعيار الأكثر تجليًا من غيره في هذه الكتابة في هذا السياق تحديدًا.

هناك قصص كثيرة في مجموعات حسن البطران الثلاث تختزن المفارقة وما ينتج عنها من سخرية أسلوبًا في الكتابة، سواء أكانت المفارقة جزئية أم كلية، حيث نرى المثالي – على سبيل المثال- غير مثالي في قصة "المثالي"، الذي يُمنح وسامًا لأنه موظف لا يعمل، ولا علاقة له بالمثالية الإيجابية، كما يظهر في متن هذه القصة: " **يجلس طويلاً خلف مكتبه، أكوام المعاملات أمامه يعلوها الغبار. في نهاية العام يمنح وسام الموظف المثالي..!**"[1]

ونجد في قصة بعنوان "سنابل"[2] تناقضًا كبيراً بين السنابل والقلب الأخضر من جهة، وحفر القبور من جهة أخرى، حيث تتضح السخرية في المفارقة بين الحياة والخير لدى الفرد والموت والكره لدى الجماعة: "**أتيت إليكم.. وقلبي فيه مساحة خضراء. هكذا خاطبهم.. نظروا إليه.. وأمروا صبيانهم بحفر القبور..**". وكذلك يغدو الموت في الحلم مرادفًا للمرأة رمزًا في سياق فرح وابتهاج في قصة "نضوج.."[3]: "**فزعت من نومها خائفة، وصرخت: أمي..أمي، سأموت، سأموت.!! أمها على عكسها تمامًا، فرحت وابتهجت.. ابنتي لقد أصبحت امرأة**". وهنا تبدو السخرية عالية في التعبير عن العلاقة بين الموت والمرأة في سياق الوعي بالموروث الثقافي الذي يرى مسيرة المرأة -عمومًا-محكومة بالموت في مُكوّن المجتمع الذكوري !!

---

(١) بعد منتصف الليل، ص٢٧.

(٢) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص٦٩.

(٣) نزف من تحت الرمال، ص١١٩.

هناك مجال واسع للتعرف إلى المفارقة في أية قصة من قصص المجموعات القصصية الثلاث؛ فالمفارقة هي الجمالية المكملة للتكثيف في هذه القصة، حيث يتعلق التكثيف بالمبنى قبل المعنى، وتتعلق المفارقة بالمعنى قبل المبنى، وغالبًا ما تُعرّف القصة القصيرة جدًا على أنها تكثيف ومفارقة معًا.

(٤)
الرمزية

الرمزية، والإيماء، والإيحاء، والتلميح، والإبهام، وانزياح المعنى، والغموض، والشفافية، والسهل الممتنع، وغيرها، تعد من السمات المهمة في كتابة القصة القصيرة جدًا، التي تعتمد على ذكاء المتلقي في بناء التأويلات المناسبة لكثافتها ومفارقتها، وفي الإحالة على عالم أكثر تعقيدًا مما هو متاح في نص قصير جداً، بحيث يغدو هذا العالم - أحيانًا- شبيهًا بالشيفرة التي تحمل رؤى عميقة، وهي رؤى تحتاج إلى تفكيك من خلال البنية الرمزية وما يدور فيها، بالنظر إلى أن النص الأدبي – عمومًا- ليس نصًا واضحًا أو تقريريًا أو مكشوفًا في أحواله كلها... وإن بدا واضحًا مباشرًا في النصوص الجيدة، فلابدّ من عدم الوقوع ضحية لهذا الوضوح الخادع بكل تأكيد؟! فكيف والأمر يتعلق بالقصة القصيرة جدًا الموغلة في الترميز والمجاز والإيحاء والحذف.

لا يطلب من كل قصة قصيرة جدًا أن تكون رمزية، بل هناك نصوص ينبغي أن تكون رامزة وملغزة ومقنعة، عندما يتعلق الأمر بعدم المكاشفة في مستويات الكتابة "التابوية"، أي عندما يتعلق الأمر بالثلاثي المسكوت عنه: السياسة والدين والجنس!! ولكن القصة القصيرة جدًا ينبغي أن تكون ذات بنية ترميزية إيحائية.

فالشيطان – على سبيل المثال- رمز للشر المطلق، ومن ثمّ فليس هو نفسه الموجود في قصة "شيطان..!"[1]، لكنه الرمز لشخصية بشرية شريرة، تسعى إلى إسقاط الآخر في دائرة الشر، وفي النهاية ينتصر الخير على الشر: "**استدرجه وهبط به إلى نقطة وحل سحيقة. تمثلت خباثة أخلاقه.. لكن متانة أخلاق قرينه انتشلته منه، وأخذ يتخطى ويسمو سلمة سلمة نحو سماء المعالي..وظل يطارده إلى أن استقر شيطانه خلف**

(١) نزف من تحت الرمال، ص٧٩.

القضبان.. "؛ فالشيطان هنا يمكن أن يكون مُهرِّب مخدرات أو مدمنًا أو شخصًا فاسدًا بلا أخلاق. والمهم في هذه القصة أن الفكرة الأساسية أو الواقعية غابت، وحلّ مكانها الرمز والغموض والإيحاء، الأمر الذي بإمكانه أن يحيل هذه القصة على عدد كبير من العلاقات بين الخير والشر والمنقذ والعقاب والنهاية السعيدة في مجالات عديدة، بإمكان هذه القصة أن تنطبق عليها!!

وفي قصة " رائحة اللون"[(١)]، يغدو اللون رمزًا للعلاقة بين الموت والحياة، حيث الرياح الصفراء(رمز للموت – الصحراء) واللون الأزرق (رمز للحياة – السماء – المطر) !! تقول القصة: "**هبت على قريته رياح صفراء..سارع في طلاء جدران منزله باللون الأزرق..!**"، وهذا يعني أن الإنسان بإمكانه أن يجعل حياته وبيئته في جمالية خاصة حتى مع وجود الخراب والموت حوله.

تبدو القصص القصيرة جدًا – من بين السرديات عمومًا- فيها كثافة تركيبة طبقية عالية، أو مركبة من طبقات، فيها الجانب العادي المباشر الذي يمكن فهمه في مستوى الفهم العادي، وهناك المستوى الآخر الأعمق المفضي إلى دلالات أخرى جديدة، بل ربما إلى مستويات عديدة في التأويل، فمثلاً لو قرأنا قصة "قناع الخوف"[(٢)]، وهي اختيار عشوائي (اخترتها عشوائيًا) ؛ لوجدنا أنها تتحدث عن الطيور والثعابين، وكأنها تعبير عن عالم أو أمم أخرى، ولكن عندما ندخل إلى بنيتها العميقة نجد هذه الطيور والثعابين رموزًا لعالم من البشر، هذا العالم الذي يوجد فيه الجمال بجانب القبح – كما هو حال الطبيعة !!

القصة: " **غردت الطيور والبلابل بتفوقها، وصمتت البوم، واختفت وراء**

(١) نزف من تحت الرمال، ص١٣٥.

(٢) بعد منتصف الليل، ص١١٤.

أقنعتها رغم وجودها في قمة الهرم.! تتراقص الثعابين نشوة بالموسيقى والطرب، ويتلاشى فحيحها وتختفي في زوايا مظلمة حينما ترفع السارية وترفرف الرايات..!".

فالرمزية هنا تكمن في غناء الطيور، وصمت البوم، ورقص الثعابين...ولعلّ الدلالة العميقة تكمن في الحط من شأن مستويي البوم والثعابين البشرية لمصلحة مستوى البلابل البشرية المتفوقة المبدعة...فالنجاح -إذن- هو الذي يجعل القافلة تسير بتفوقها وإبداعها وتفاؤلها؛ ليختفي الشؤم (البوم) والفحيح(الأفاعي) في الظلام والخراب.

(٥)

البنية اللغوية التركيبية

ما ميزات البنية اللغوية التركيبية للقصة القصيرة جدًا؟

للإجابة عن هذا السؤال سنتناول في البنية اللغوية التركيبية: الأسلوب أو تركيب الجمل (فعلية الجملة،الجملة البسيطة، التراكبية، والتتابع، والتسريع، والتناغم الداخلي...)، والثنائية الضدية. والمرجعية التناصية أو التناص.

إذا كان التفاهم بين النقاد والدارسين - والمبدعين أيضًا- يتفق على أن إشكالية القصة القصيرة جدًا في مستويي المصطلح والمفهوم قد حُلَّت نسبيًا ؛ لكنها في مستوى التجنيس ما زالت تعاني – إن جاز هذا التعبير- من إحالتها على أجناس أدبية أخرى كالقصيدة النثرية، والخاطرة، والنثيرة، والنص المفتوح، والتوقيعة الشعرية، والنقش، والنكتة، والخبر، والحكمة، والمثل، إلخ – كما أسلفنا.

سنتحدث في هذا السياق عن ثلاثة عناصر رئيسة تميز القصة القصيرة جدًا في المستوى اللغوي، وهي: تراكبية الجمل الفعلية وتسارعها، وتفعيلها للثنائيات الضدّية، ومرجعياتها التناصية.

تتكئ هذه القصة كثيرًا في بنائها على **الجملة الفعلية**؛ لما يمتاز به الفعل من حدث وزمكانية، وقدرة على التسريع السردي لإنهاء القصة في أصغر حجم لغوي ممكن، وبذلك أصبح استخدام الفعل في الجملة الفعلية أو في الجملة الاسمية المدعومة بجملة فعلية صغرى إشكالية واضحة -إن لم تكن لافتة- في كتابة هذه القصة. عندما فتحت مجموعة (ماء البحر لا يخلو من ملح) فتحًا عشوائيًا بها لذلك من دلالة تجريبية، حتى وجدتُ القصتين المتجاورتين في الصفحتين المتقابلتين، تستخدمان الفعل استخدامًا مكثفًا متسارعًا، على النحو الآتي:

١- قصة "قناعة"[١]: **" تقف أمام المرآة تتأمل جمالها..تلتفت خلفها، ترى شكله المناقض تمامًا لشكلها.تكسر المرآة وتبتسم له..!".**

٢- قصة "عبادة بقر..!"[٢]: **" يحمل طفله على كتفه، يرضعه عند رغبته..نضج الطفل، نسي الحليب..عبد البقرة.! وأحسن رعاية أمه".**

بكل تأكيد، ينطبق هذا الأمر على أكثر من تسعين بالمئة من القصص القصيرة جدًا عمومًا، وهذه ظاهرة أساسية في هذه الكتابة، وهي مستنتجة من النماذج المكتوبة، ولا يمكن أن تكون إشكالية تنظيرية...كذلك فتحت مجموعة (بعد منتصف الليل) بالأسلوب العشوائي الدلالي نفسه، فجاءت النتيجة نفسها في هاتين القصتين:

١- قصة "شطرا تفاحة"[٣] : **" يتنطط في منزله..يتجه إلى الثلاجة،يحفر فيها عن تفاحة، لا يجد..زوجته يغلب عليها الصمت..! خرج من المنزل، اختار تفاحة..شطرها نصفين، شاركها في نصف وتصدق بالنصف الآخر".**

٢- قصة "شماغ"[٤]: **" ناداه من أعلى البناية، أراد أن يبادله النظر،فسقط..فرك عينيه، وغطاه بخرقة صفراء، وبكى..".**

لسنا بحاجة إلى إيراد مزيد من التمثيل على استخدام الفعل في بناء القصة القصيرة جدًا، الأمر الذي يسهم في التراكب والتسريع، وإظهار الحركية الحدثية المرتبطة بالزمن من خلال التتابع والتناغم الداخلي في هذه الحركية ؛ لأنّ القصة القصيرة جدًا تعد بنية تحديثية وتجريبية في هذا المجال.

---

(١) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص٣٦.

(٢) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص٣٧.

(٣) بعد منتصف الليل، ص٨٢.

(٤) بعد منتصف الليل، ص٨٣.

أما **الثنائية الضدية**، فالقصة القصيرة تتخذ هذه الثنائية تركيبة أساسية؛ لتتولد من خلالها دراما الصراع من خلال الصراع بين المتناقضات، وهذا ما يسهل أمر وجود حبكة أو عقدة في البنية السردية. ولعل لجوء السارد إلى هذه البنية التقابلية أو التضادية فيه تأكيد على إشكاليتي الجملة الفعلية والتسارع الحركي في الوقت نفسه، سعيًا إلى التكثيف الذي هو أحد أهم عناصر هذه البنية السردية.

ومن الثنائية الضدية نجد ثنائية الغنى/ الفقر في قصة "نزف.."[1] وهي تتشكل دراميًا على هذا النحو المأساوي: " **قطط داخل برميل قمامة..تتصارع بتفنن من أجل فك تنوع هذه القمامة، التي تتجدد كل ساعة بجانب هذا المنزل..!! بالجانب الآخر.. هيكل امرأة بخمسة تمد يدها...!** ".

وكذلك نجد ثنائية الحق / الباطل ملتبسة في قصة "يقين": ""[2]:" **تيقن أنه على حق..سواه في قمة الخطأ..انجلى الغيم..تسربت خيوط الشمس..اصطدمت بالأرض.. لم ير شيئًا يغطي سوأته فصعد قمة السطح...اختار العراء فسقط المطر..تلاشت مرهفات الصوت من ذاكرته**". وبذلك لا تكاد القصص أن تخلو من ثنائية ضدية مباشرة أو متوارية (غائبة)، تسهم في تفعيل البنية السردية في القصة القصيرة جدًا، بالنظر إلى كونها معنية بالحكائية في نمو الحدث أو الفكرة !!

كذلك تعد **المرجعيات التناصية(التناص)** بالنسبة إلى القصة القصيرة جدًا، تعد بنية ثقافية جمالية مهمة في هذه الكتابة القصصية، التي تستحضر من معين الواقع والنص والثقافة أشياء كثيرة، يمكن أن تغني النص، وتسهم في امتداده إلى ذاكرة

---

(1) نزف من تحت الرمال، ص٢٣.

(٢) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص٨٢.

المتلقي وثقافته، كما هو حال قصة " جاهلية..! "[1] التي تتناص مع العصر الجاهلي ؛ لنجدها تستحضر ثقافة ذلك العصر؛ لتقنّعَ به الزمنَ المعاصر، وتهيمن من خلاله على الواقع، فتستلبه إلى درجة أن يتسع الرقع على الراقع: "**فوهة تتسع وتكسر جسور تواصلنا. .فلسفة تقليصها وردم عمقها، ومهارة ترقيع أقمشتها باءت بالفشل.. يوجد تاريخ قديم يحافظ على بقائها..**"، أو التناص مع الثعبان بصفته موروثًا جميلاً من جهة الشكل، ولكنه قاتل من جهة الباطن . ففي قصة "من خلف الغطاء"[2] يتجسد الثعبان في صورة الإنسان/ المرأة مظهرًا خادعًا وجوهرًا قاتلًا:" **شاهد أمامه ثعبانًا يزحف، أغرته ألوانه.. أحب أن يمازحه. عانقه الثعبان وهمس في أذنه: احذر مني مهما كنت أنيقًا، فأنا ثعبان..!**".

لا شكّ في أنّ لغة القصة القصيرة جدًا معنيّة بأن تكون بنية تركيبية مميزة مبنى ومعنى في سياق الإشكاليات التي طرحت في هذه الفقرة.

---

(١) نزف من تحت الرمال، ص٩١.

(٢) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص٨٤.

(٦)

الوحدة والتماسك

لا تحتمل القصة القصيرة جداً التنوع أو التفكك أو التداعي والإسهاب في مضمونها ؛ فهي قصة الوحدة والتماسك في الموضوع، والرؤية المكثفة، والحبكة أو العقدة المحددة. وهي لقطة أو توقيعة أو ومضمة أو نقش.. وكل هذه التوصيفات وغيرها لا تحتمل الإطالة والتفكك، بل هذا ما يجعلها رؤية مكثفة، ومن ثمّ حبكة واقعية أو متخيلة في سياق متماسك؛ بمعنى لا مجال لحبكة متعددة أو مفككة فيها. فالقصة القصيرة جدًا ليست قصة طويلة أو رواية، حتى يتاح المجال فيها للتنوع والتعدد والتفكك... من هنا تكون هذه القصة ذات وحدة عالية في المضمون والشعور وربما الوحدة العضوية أيضًا ؛ لأنها معنية بذلك.

وفي حال أن ننظر في أكبر قصة قصيرة جدًاحجمًا، لا بدّ أن نجدها متماسكة في مضمونها ورؤيتها وحبكتها السردية. لنأخذ مثالاً على ذلك قصة " رواية من نوع آخر "[1]:

"يروى أنّ: في تلك المدينة وفي ليلة ماطرة وباردة. تناثرت الأشلاء وتطاير بعضها.. نادى مؤذن المدينة: تعففوا فلقد مسح الوباء شوارع المدينة. تصامخ الناس.. كان الجبل أمامهم والبحر خلفهم.. منهم من صعد الجبل، وآخرون ركبوا البحر..غرق من في البحر وهوى في فوهة البركان من على قمة الجبل وبقي بين هذا وذاك أصحاب الثياب المرقعة.. يقتاتون الخبر ويحلبون الشاة ويزورون المساجد.. ويسمعون الأذان..! ".

---

(١) بعد منتصف الليل،ص ٧٥.

يفضي عنوان هذه القصة إلى أنها اختزال لرواية أو قصة طويلة، لكنها مع ذلك حافظت على مضمونها المكثف الواحد في سياق الوباء الذي اجتاح المدينة بسبب عدم عفتهم ؛ ليغرق الأثرياء في البحر، أو يسقطوا في البركان، ويبقى الفقراء في مدينتهم يعبدون الله. والحبكة هنا جاءت متماسكة على الرغم من تعددية الأحداث المختزلة في جمل قصيرة.

وفي قصة أخرى بعنوان " هذيان" [١]نتوقع أن يفككها الهذيان أو يتفكك الموضوع، وأن تتكسر الحبكة أو تتعدد ؛ لكن التجريب في هذا السياق لا يصلح؛ لأن بنية القصة القصيرة جداً تعدّ بنية تجريبية تحديثية في وحدة مضمونها وتماسك حبكتها:" **أشرقت الشمس..تقاطر الندى. غنت العصافير.. صحا من نومه يهذي: أنا أحبها.. بالغ في هذيانه..انتفض الصبح بجمال هذيانه..!! اغتسل.. واحتسى قهوته.. قرأ صحفه وغادر منزله إلى مكتبه..**".

وإذا بدا لنا أنَّ هناك تفككًا ما في بنية القصة، فهو لا بّد أنه يجيء ضمن مغزى معين، قد يقصد منه أن يثير إشكالية أو مفارقة معينة، كما نلاحظ ذلك في قصة "هدايا"[٢] : "**يسكن وسط غابة.. هدايا تقدم له من حين لآخر يختفي القمر ، وتعلن الشمس براءتها من مدّ وجزر البحر..!**". فهنا لا توجد علاقة ظاهرية واضحة بين السكن في وسط الغابة، والهدايا، والقمر، والشمس..فالبنية الظاهرية تبدو مفككة، وتحتاج إلى تأويل إشكالي لإظهار العلاقة المنسجمة بين هذه العلامات السيميائية: الغابة، والبحر، والقمر، والشمس بالنسبة إلى الهدايا وصاحبها الذي يبدو أن منصبه هو السبب في كثرة الهدايا...وعندما اختفى قمره بدأت تتضح فضائحه في نهار الشمس !!

---

(١) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص٢٤.

(٢) بعد منتصف الليل، ص٣٤.

(٧)

الجـــــرأة

كثيراً ما توصف الكتابة التجريبية أو التحديثة(الحداثية) بأنها تقدم دفقة عالية من الجرأة، والمكاشفة، والكسر، والفضح، والصدمة،وبالذات في سياق المسكوت عنه (التابو)؛ وهذا صحيح – إلى حد ما– في كثير من البيئات العربية المنفتحة ثقافةً وإبداعًا في ممارستها جرأة عالية وكسرًا عنيفًا في بنيات السياسة والجنس والدين. لكن القاص في المملكة العربية السعودية يعدّ– عمومًا– "مهذبًا" أو أكثر غموضًا وإيحاءً وتورية – إلى حد ما أيضًا– تجاه المسكوت عنه؛ وإن كانت الجرأة موجودة ؛ لكنها جرأة محافظة وحفرياتها محدودة، وما يؤخذ على قصيدة النثر والقصة القصيرة جدًا أنهما اتجهتا اتجاهًا واضحًا نحو إضاءات صريحة وصادمة في هذا المجال.

هناك مستوى جمالي للجرأة ؛ أي أنّ المتلقي يدرك جيدًا –على سبيل المثال– الفرق بين إلماحات جريئة مهمة في الكتابة الإبداعية ومسوّغة وذات هدف جمالي واضح من جهة، وفضائحية وكسر غير مسوّغين ومبتذلين من جهة أخرى؛ فـ" الجرأة تعني قض مضاجع أشياء لم يُعتد الاقتراب منها، فهي تحمل تجديدًا وخروجًا عن مألوف، وهي أيضًا كسر بطريقة ما لحلْزنة، وانزياح من السلب إلى الإيجاب، وعلامة تحول مضيئة"[(١)].

تتبعت القصص في مجموعة "ماء البحر لا يخلو من ملح" في مستوى الجرأة، فوجدت جلّ القصص فيها بعد جنسي واضح، وفيها بعد سياسي أقل وضوحًا، وفيها بعد ديني في مستوى أدنى من الوضوح ؛ وهذا يعني أنّ درجة الجنس هي الأعلى، ودرجة السياسة هي الوسطى، ودرجة الدين هي الأدنى في سياق كسر التابو.

---

(١) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا مقاربة بكر، ص٣٥.

نقف مثلاً عند قصة "مناخ وتضاريس"(١) فنجد أنها قصة فضائحية بطريقة أو بأخرى:" **أطلت عليه وهي تحمل فنجان القهوة التركية، وقطرات المطر تداعب تضاريس جسمه.. تجاهل القهوة ولحس شفتيها، اختل توازنها.. انكسر الفنجان وتدفق الدم من يديها..امتص لعابها ونسي رائحة القهوة..وتجاهلت هي الألم**..". هذه قصة جنسية مكشوفة، ولا توجد فيها أية دلالة ترميزية أو إيحاء، وبالذات في استخدام لفظتي (لحسَ، وامتصَّ).

ونأخذ مثالًا على السياسة قصة " طرقات غير معبدة"(٢) :"**يمشي في طرقات غير مرصوفة وسط المدينة.. قطرات دم تصبغ أتربتها..! – يسأل عنها.. – رجال العمدة قتلوا كلابًا هائجة. حُفار القبور بجوار المقبرة.. أهالي البلدة يصلون على جنائز القتلى**". تتضح في هذه القصة دلالات سياسية عميقة في شخصيات العمدة والكلاب الهائجة والجنائز...بصفتها بنية ذات علاقة بالسياسة أو السلطة والشعب !!

وفي قصة "نقوش"(٣) نجد تحولاً في الخطاب الديني نحو الحرية من خلال شخصية بطل القصة الذي دعا في خطبته إلى تحرر المرأة أو عدم تحررها، وإلى الحرية أو عدم الحرية، وإلى دفن التاريخ المزور أو التاريخ الحقيقي: " **انفتقت الأرض في قلب المدينة، وتخدرت زوجته..رفع الراية البيضاء. وخطب في الملأ: اغرزوا الإبر في ملابس زوجاتكم، وأحرقوا ما تنبت الأرض بعيدًا عن الشمس، واكتبوا تاريخكم وادفنوه تحت ركام البيوت.. حينما انتهى من خطبته أفاقت زوجته.! أشعل النيران وامتلأت**

(١) ماء البحر لا يخلو من ملح،ص٣٨.

(٢) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص٤٥.

(٣) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص٤٠.

البطون المترهلة والخاوية.. ونثر بذوره ونبتت الأرض، وأضاءت مصابيح المدينة.. وأُعلن رحيله بعد أن نقش حروف اسمه في جدران المساجد".

فهذه القصة يمكن حملها على جانبين من التأويل: جانب سلبي يؤكد ممارسات الهوية الدينية التقليدية التي تتحكم بها العادات والتقاليد أكثر من الدين الصحيح، وجانب آخر إيجابي يعني التحول في هذا الخطاب نحو الإيجابية من خلال المفارقة والخروج على ما كان سائدًا في خطابه الذي يجعل الزوجة تعتاد على النوم في كل خطبة من خطب زوجها!!

(٨)

شاعرية الصورة ومجازيتها

الصورة الفنية جزء مهم في سياق التكثيف، ونحن ندرك جيدًا أن الكتابة النثرية السردية مالت مؤخرًا في سياق التحديث أو التجريب إلى النهل من معين الشاعرية في مجالي الصورة والإيقاع، فأسهم هذان المجالان في توليد التداخل أو التراسل الكبير بين قصيدة النثر والقصة القصيرة جدًا، في كون كلتيهما اعتمدتا على التكثيف بالصور والمجازات، وتفعيل إيقاع الموسيقى الداخلية التي تهمش شكلانية الموسيقى الخارجية.

لعلّ الحديث عن شاعرية الصورة ومجازيتها حديث واسع ومتشابك؛ لذلك يهمنا في هذا الجانب أن نؤكد وجود درجة عالية من الأنسنة أو التشخيص، والتجسيد، والتجريد، والمجاز..إلخ، في القصة القصيرة جدًا. حيث يتشكل مفهوم هذه القصة وبنيتها المكتوبة في سياق القصة الصورة أو القصة المجاز، وهذا يعني أننا نتحدث عن صور مركبة، أو لغة مجازية بكاملها، أو بنية تجنيسية سردية وشاعرية وتشكيلية ودرامية وغيرها في الوقت نفسه، وهنا تحديدًا تكمن شاعرية الصورة ومجازيتها في القصة القصيرة جدًا؛ أي عندما تكون اللغة مفعمة بالصور والترميز والإيحاء والموسيقى.

تبدو قصة "صويحبات القمر"[(١)] هن النجوم ظاهريًا في القصة التي تحمل هذا العنوان، وهي قصة ذات بنية تصويرية مجازية، صورة مركبة يختلط فيها التشخيص والتجسيد والتجريد... إلى درجة أن تحتاج إلى تفكيك هذه البنية تفكيكًا تصويريًا دالاً على درجة احتفاء القصة القصيرة جدًا بهذه البنية الشاعرية التصويرية الإيقاعية الترميزية؛ لنتأمل ذلك في القصة:" **تعانقت أقلام الحجر الجامدة، فنزفت رحيقًا سطّرت به ملحمة طالما كانت تنتظر من يسطرها.. فلمعت بين السحب كصور تبحر**

(١)بعد منصف الليل، ص٩٢.

في وجدانيات صويحبات القمر.. انخسف القمر، وغرقت الصويحبات في هموم وآلام غبار الذكريات المغطاة بمياه السّحب..!".فعناق الجامد ونزفه،وانتظار الملحمة، والإبحار، والغرق، وهموم غبار الذكريات وآلامها.. كلها صور تفضي إلى أنسنة أو تشخيص شاعرية اللغة وتجسيدها في مستوى عالٍ من شاعرية الصورة ودلالاتها المجازية المركبة.

كذلك، تبدو الدلالات السياسية المجازية عميقة في قصة "القطيع"[١]، الذي هو قطيع يُحمّل -بكل تأكيد- على البشر من خلال مجازية شخصيات الحيوان المعادل الموضوعي للإنسان: **"قطيع من الغنم يقوده تيس.كلاب شرسة تحرس القطيع، التيس يتنطط هنا وهناك..تنبح الكلاب.. رَصاصة طائشة تصيب التيس، تتلون الصخور بدم التيس..وتهرب الكلاب وتنسى القطيع وتتشتت الأغنام.."**.

ونجد التجريد – على سبيل المثال- في تغييب الخصائص الإيجابية أو القيم الإنسانية لمصلحة قيم مادية أو شر أو موت،إلخ، ومن ذلك قصة " تنافس"[٢] : " **طفلُه لا يلتذُّ بلبنها.! صراع من أجل ذلك.. عقدا اتفاقية بتقاسم الثروة..!"**. فالدلالة المجازية الكامنة في التجريد تكمن في إدخال شخصية الطفل الذي يُحمَّل على الروحانيات، في حين يتحول الآخرون (الآباء) من خلال وعيهم وجشعهم وتفككهم أسريًا إلى ماديين يقتسمون الثروة.

نخلص إلى القول في هذا السياق: إنّ القصة القصيرة جدًا هي بنية تصويرية مجازية، حيث تسهم هذه البنية في تكثيفها، وإعلاء إيقاع شاعريتها، وهذا يعني أنها مجال خصب للتحديث والتجريب بأيدي قاصين متمرسين لا هواة!!

---

(١)بعد منتصف الليل، ص٢٨.

(٢) نزف من تحت الرمال، ص٩١.

(٩)
من العنوان إلى الخاتمة

تعد إشكالية العنوان الترميزية الإيحائية اللافتة، التي لا بدّ من أن يحفظ فيها هذا العنوان للخاتمة صدمتها، ومن ثمّ تأكيد بنية المفارقة بين العنوان والمتن والخاتمة، وبذلك تكون العلاقة بين هذه مكونات: العنوان، والحبكة، والنهاية... قوية جدًا. ومن هذه الناحية، لا بدّ أن تجيء الخاتمة متوهجة واخزة محيرة متنوعة، وأن تثير قضايا معمارية القصة الماثلة في البداية، والجسد، والقفلة، والتركيب الحدثي، والتركيب الدائري،والتركيب السهمي الصاعد، والتركيب السهمي الهابط...إلخ، مما أشار إليه نقاد هذه القصة ومتلقوها!! وكل هذه عناصر فنية متجددة تحديثية في مستوى بناء القصة القصيرة جدًا، وأيضًا في مستوى دراستها أو مقاربتها.

ولعل نظرة سريعة إلى عناوين القصص القصيرة جدًا تفضي بنا إلى استنتاج، مفاده أنّ جلها كلمة واحدة (حوالي ١٦٠ عنوانًا)، ونصف هذا العدد يتكون من كلمتين(٨٠ عنوانًا)، ولا تزيد العناوين ذات الكلمات الثلاث على خمسة عشر عنوانًا، وهناك أربع كلمات في خمسة عناوين، في حين جاء عنوان واحد في ست كلمات، وهو عنوان قصة / مجموعة معًا: " ماء البحر لا يخلو من ملح".

ولا تكاد هذه العناوين كلها أن تخلو من طرافة ترميزية كونها تعبيرًا مكثفاً عن الدلالة الكلية المتشكلة في المضمون أو المحتوى، بحيث يعد العنوان مدخلاً سيميائيًا ودلاليًا لرؤية/ رؤيا القصة، فبالنظر - على سبيل المثال- إلى عناوين الكلمة الواحدة في مجموعة (ماء البحر لا يخلو من ملح)،يتأكد لنا أن هذه العناوين مختارة بعناية لتشير بصفتها مفردات إلى محتوى القصص القصيرة بأساليب مباشرة أو غير مباشرة، ومن ذلك:أرقام، وجهان، ولادة، هذيان، حياة، تسلق، تصابيح، قناعة، نقوش، هواية،

وجه، تنفس، سيرة، فلتان، نزول، نافذة، إنجاز، منشفة، مهرجان، عربو، سنابل، هجرة، يقين، افتتاح... ربما لا تشكل هذه العناوين ظاهرة لافتة في دلالاتها كمفردات، لكنها عندما ينظر إليها في سياق القصة تغدو محمولاتها الدلالية عميقة ومكثفة.

لنأخذ مثالًا قصة "الخسوف"[(١)]: "**صعد معها إلى القمر وتركها فيه ونزل، وظل ينظر للقمر. فحينما أصاب القمرَ الخسوف.. أغمض عينيه..!**". فالعلاقة بين العاشقين علاقة حلمية، تصعد بهما إلى القمر ؛ حيث تبقى الأنثى حالمة تعيش فوقه، أما الذكر فهو ابن الأرض التي تجعله لا يملك أكثر من واقعه، وأحلامه الأرضية التي لا تملك إلا النظر إلى الأعلى عندما تفقد أحلامه أجنحتها كي تحلق عاليًا... وحينئذ - وهو على الأرض- لا بدّ أن ينظر إلى القمر، حيث تقيم حبيبته هناك!! ثم يحدث خسوف القمر (غياب القمر) ؛ أي انعدام الرؤية، فإغماض العينين بسبب غيابه، وبذلك لا مسوغ للنظر إليه أو إليها... وهنا يغدو الخسوف بؤرة القصة، بصفته حدثاً فاصلاً بين الحلم (الأحلام القمرية) والواقع (الليل وعدم الرؤية)!!

على الجانب الآخر من العنوان، تأتي الخاتمة أو القفلة أو النهاية التي تنتهي بها القصة، وغالبًا ما تكون هذه النهاية مغلقة لا مفتوحة؛ لأن الإغلاق النسبي يُعدّ جزءًا من تقنية هذه الكتابة السردية التي لا تحتمل أن تكون نهايتها غامضة أو إشكالية أو مفتوحة على احتمالات متعددة، وبخاصة أنّ هذه القصة تميل الكتابة فيها إلى العادية المألوفة "المبسطة" في كل شيء، حتى في مستوى رمزيتها أو تعقيدها!!

(١) بعد منتصف الليل "ص٢٩.

وكثيراً ما تحمل الخاتمة صدمة أو مفارقة أو ما يُناقض البداية، ومن ذلك ادعاء المعلم في قصة " من خلف الستار"[١] في حواره مع طالبه أنه كان يسير مع زوجته(كاذبًا)؛ فيصدمه الطالب قائلًا: "ولكنها أختي الأرملة.!!". وفي قصة " مثالية مغلوطة"[٢] : يمنح المعلم الفاشل المنافق -الذي قدوته مديره - جائزة المعلم المثالي..!!

وقد ذكرنا - سابقًا- أن المفارقة بين البداية والنهاية في مستوى الثنائية الضدية تسهم في إنتاج هذا التناقض غير المتوقع بين بداية القصة ونهايتها؛ حيث تكون النهاية مضادة للبداية، كأن تكون البداية شوقًا وعشقًا، ثم تكون النهاية خيانة وغدراً، كما هو الحال في قصة "هجرة"[٣]: " **(غربة الخمس سنوات زادته شوقًا لزوجته ووطنه..). بصَّم جواز وطنيته قبيل الفجر من مطار دولته..طوى الأرض تحت قدميه ذاهبًا إلى منزله.. دلف المنزل.. فشهق دون حراك..!! زوجته في حضن أخيه... قطّع تذاكره.. غادر الوطن.. مدد غربته للأبد.."!**

هكذا بدت الهجرة/ الغربة ألَمًا من خلال شوقه إلى زوجته وأهله ووطنه...ثم صارت وطنًا وأهلاً بعد أن رأى زوجته وأخاه يخونانه في بيته!! هذه هي الصدمة الناتجة من خلال المفارقة بين بداية القصة ونهايتها..وفي ضوئها تتغير النظرة إلى ثنائية العنوان (هجرة)؛ إذ إن محمول هذه الكلمة السلبي (الغربة) عند مقارنتها بالوطن...يغدو محمولاً إيجابيًا عندما يكتشف هذا المهاجر أن الوطن يخونه من خلال أقرب المقربين إليه: الزوجة والأخ.

---

(١) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص٥٠.

(٢) بعد منتصف الليل، ص١٢٥.

(٣) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص ٧٤.

إنّ مقاربة القصة القصيرة جدًا في سياق الحركية من العنوان إلى النهاية، تفضي إلى اكتشاف نمطية ما في سعي القاص إلى توليد المفارقة والطرافة من خلال هذه الحركية.

(١٠)

المظهرية (الطبوغرافية)

يتشكل مظهر القصة القصيرة جدًا من خلال المساحة النصية أو الطبوغرافية، كالقِصر، والترقيم، والتنوع الفضائي، والطابع التقطيعي، والفراغ..إلخ.

ولعل الملحوظة الأولى في مستوى نشر القصص القصيرة جدًا في مجموعات قصصية، تبدو جلية من خلال وجود مساحة كبرى من الفراغ أو الصفحات البيضاء، فلو تأملنا مجموعة " نزف من تحت الرمال"، لوجدنا أن كل أربع صفحات يوجد من بينها صفحة واحدة للقصص؛ وحتى هذه الصفحة، يكاد نصفها أو أكثر أن يكون مساحات فارغة. وفي المجموعتين الأخريين (بعد منتصف الليل، وماء البحر لا يخلو من ملح) نجد المساحة مناصفة بين الكتابة والفراغ.

هذه الملحوظة تؤكد أن القصص القصيرة جدًا يمكن أن تنشر في كتب أقل حجمًا مما هي عليه؛ أو في ثلث الورق تقريبًا، وحينئذ يمكن النظر إلى المجموعات المختزلة على أنها أقل حجمًا وأكثر راحة للمتلقي مما هي عليه، في كتاب أكبر بكثير من حجمها. لكن هذا الفراغ يمكن تشكيله جماليًا ليتناسب مع القصة القصيرة جدًا، بحيث يسهم في راحة تلقيها في مستوى تكبير العنوان ونوعية الخط واستخدام بعض التشكيلات الإخراجية المناسبة.

أيضًا استعارت القصة القصيرة جدًا شكل قصيدة التفعيلة أو تحديدًا قصيدة النثر وحجمها، فاعتمدت على التقطيع إلى جمل قصيرة، تراعي إيقاع المعنى، ويمكن حينئذ قراءتها كأنها قصيدة نثرية في سياق الشاعرية الموسيقية، مثل قصة " توهم.."[١]:

---

(١) نزف من تحت الرمال، ص٤٧.

"وهو في وسط الماء

يصرخ:

أنقذوني سأغرق،

عطش في قلبي...!!

صبوا عليَ ماءً..!".

فهذه القصة (وربما معظم القصص الأخرى) يكون الأصل فيها أن تكتب بأسلوب نثري على النحو الآتي: **"وهو في وسط الماء،يصرخ:أنقذوني، سأغرق...عطش في قلبي...!!صبوا عليّ ماءً..!"**. فهذا السطر أو أقل منه غدا في الشكل السابق في خمسة أسطر، وهو شكل يعطي الألفاظ دلالات أعمق في المستوى الشعري مما لو كتبت نثرًا. وأحياناً تكتب القصة القصيرة جدًا بطريقة نثرية، ولكن هذا قليل عمومًا، ويكاد يقتصر على بعض قصص مجموعة "بعد منتصف الليل"، مثل قصة"شوك"(١): **"رنّ الهاتف لم ترفعه..طرق الباب لم تفتح..فتحت النافذة فرأته يبيع وردًا.."**.

أما علامات الترقيم فهي ذات خصوصية جمالية في النصوص القصيرة جدًا ؛ حيث يكون التركيز على الحذف الذي يُنجَز من خلال علامة الحذف (ثلاث نقاط أو نقطتين) ، والتركيز على استخدام علامة التأثر(التعجب). وكون العناوين لافتة وهي تكتب بالبنط العريض، مع بعض الزخرفة أحيانًا، الأمر الذي من شأنه أن يوسع مساحة القصة ؛ لتكون مساحة لافتة في مستوى التركيز على بنية النص، لإبراز حجمه على الرغم من التسريع في كمِّه اللغوي، وهو كم يتراوح بين عدة جمل قصيرة في سطر

(١) بعد منتصف الليل، ص٨٦، وينظر كذلك القصص في الصفحات: ٢٣، ٢٦، ٣٥، ٤١، ٤٥، ٥٠، ٦١، ٧٠، ١٠٣، ١٠٦، ١١٢، ١١٧...

أو سطرين إلى صفحة من الحجم الصغير، ومن أمثلة القصة التي تتشكل في كلمات قليلة، وتهتم بعلامات الترقيم قصة "منظار"[١]:

"ينظرون إليه..

وهو فوق النخلة يجني الرطب.

هو:

أراكم صغارًا..! ".

وأحيانًا تكون بنية النص المظهرية عدة مشاهد لا حكاية واحدة، وكأن الكتابة مقطعة، كما نرى في قصة "ريش..!"[٢]:

" صحا من نومه..أطرافه تتراقص

أشعل "الفيرن"

أذاب السكر وتلاعب به..

ابتسمت أخته.. وسلخت العاملة الفلبينية جلد الدّجاجة..!".

فالترابط بين هذه المشاهد محدود لا يتجاوز وجود ثلاثة أشخاص في المطبخ:هو وأخته والعاملة الفلبينية. ثمّ تتشكل الدلالة الجنسية الرمزية الموحدة لهذه المشاهد من خلال رمزية: الريش، والتلاعب بإذابة السكر، وابتسامة الأخت، وسلخ جلد الدجاجة..!

وعمومًا غدت الظاهرة الشكلانية في القصص القصيرة جدًا مجالًا للدراسات السيميائية في مستوى العتبات وحيز النص أو تشكلاته الطبوغرافية.

---

(١) نزف من تحت الرمال، ص١٣٩.

(٢) بعد منتصف الليل، ص ٧٧.

التركيب والخلاصة

عمومًا، بمجرد أن تكون القصة القصيرة جدًا مجالًا للمقاربة النقدية ؛ فهذا يعني أنّ مقاربتها تكون في حقلي التجريب والتحديث ؛ لأنّ هذه القصة ابنة خمسة أو ستة العقود الأخيرة، في اكتمال مستواها الفني، لا في تاريخ إرهاصتها وبذورها القديمة منذ أقدم النقوش والأساطير البشرية.

ولكن علينا أن نتفق عند الحديث عن القصة القصيرة جدًا، على أنها كغيرها من الأجناس الأدبية أو الأنواع الأدبية سلاح ذو حدين ؛ فهي قصة تجريبية تحديثية عندما يكتبها قاص محترف أو متمرس في كتابتها... وفي الوقت نفسه هي قصة عادية، وغير تجريبية، عندما يكتبها كاتب هاوٍ أو غير متمرس في مجال هذه الكتابة الأدبية المهمة، إضافة إلى أنه لا يقرأ كثيرًا في مجالها..وهذا لا يعني أن القاص هو المدخل إلى جودة القصة القصيرة جدًا أو عدم جودتها، وإنما المدخل في ذلك هو القصة نفسها التي تؤكد قدرة كاتبها وتمرسه في كتابتها بصفتها نصًا لغويًا إبداعيًا في الرؤى والجماليات.

وهنا لا بدّ أن أزعم بأن القصة القصيرة جدًا تعد في "علم السرد" آخر ما أفضت إليه السردية العربية التحديثية المعاصرة ؛ بالنظر إلى أنها بنية سردية مكثفة عالمية، على الرغم مما يبدو في ظاهرها من كونها خطابًا عاديًا ومألوفًا وسهلاً.. لكنها - في حقيقة الأمر- نص تجريبي مخادع، يحتاج إلى قلم مبدع؛ كي يقدم نصًا يستحق أن يكتب، ثم ينشر، ثم يقرأ، ثم يدرس نقديًا في مستوياته الجمالية والرؤيوية.

فيما يلي بعض الأسس والإشكاليات والاستنتاجات، سجلتها في نقاط محددة، تأكيدًا للدور التركيبي في إنتاج أية مقاربة للقصة القصيرة جدًا، وبخاصة عندما يسهم القارئ في إعادة كتابة قراءته أو تلخيصها أو التنبيه إلى بعض ما يلفت النظر فيها.

١- تعد القصة القصيرة جدًا بمجملها حقلاً تجريبيًا تحديثيًا، فهي انزياح في مستوياتها الفنية الكلية من دائرة الخطاب السردي العادي أو المتجدد أيضًا إلى دائرة أخرى ذات تشكلات جمالية ورؤيوية جديدة خاصة بها.

٢- تعد مدونة القصة القصيرة جدًا في المملكة العربية السعودية ظاهرة مصاحبة - إن لم تكن متجاوزة - بحكم التنوع الثقافي والاتصال المبكر بالرقمية وتكنولوجيا الاتصال والمعرفة- لهذا الفن في البلاد العربية الأخرى، والعالمية أيضًا.

٣- إن القاص الذي يلجأ إلى هذا الفن، وقد يتخصص إبداعيًا في مجاله، يدرك جيدًا أنه قارئ جيد للقصة القصيرة جدًا، وأنه قادر على تطوير أدواته الفنية في هذا المجال، حتى لو لم يمارس كتابة القصة أو الرواية أو الأجناس الأدبية الأخرى، كذلك نجد أنّ معظم القاصين المحليين قد اشتغلوا في مرحلة متأخرة من إبداعهم على الكتابة في مجال هذه القصة القصيرة جدًا، التي تتأكد جمالياتها عندما تعود جذورها إلى التراث، علمًا بأنها فنيًا ابنة سبعينيات القرن الماضي (القرن العشرين) في بلادنا العربية.

٤- لعلّ اختياري لمدونة القاص حسن البطران مجالاً للدراسة له مسوغاته الجمالية المتجددة في ميل القاصين الشباب -عمومًا- إلى هذا الفن. لذلك كانت تجربة هذا القاص لافتة في مجالها، مع ما ينتابها أحيانًا من بعض العثرات والخلل في مستوى سلامة الكتابة بالعربية، لكن تجربته مهمة وأساسية في مجالها محليًا، إذ إنه أصدر ثلاث مجموعات قصصية، تكشف عن تجربة سردية متنامية خلال الأعوام العشرة الماضية في مسيرته في مستوى أقرانه ممن تمرسوا في هذه الكتابة.

٥- لم تكن العناصر الجمالية التجريبية / التحديثية المستخدمة في هذه المقاربة، هي كل ما يمكن أن يقال في هذا الجانب، فهناك جوانب أخرى، لم نتطرق لها بأسلوب

مباشر، وهي ليست أقل أهمية مما ذكر ، لكننا اقتصرنا في هذه المقاربة على العناصر الرئيسة ذات الأولوية.

٦- ربما يكفي هذه المقاربة أنها تتوقع أن تثير بعض الإشكاليات التحديثية، بعد أن ألمحت ببعض الجماليات، وحاولت أن تقتنص بعض الأمثلة السردية الدالة، التي تؤكد نمذجة أو نسقية بعض الأسس السردية للقصة القصيرة جدًا، ضمن المقولات النقدية والاجتهادات الشخصية، والنزعة التطبيقية الكلية... تاركَة الفضاء رحبًا لمزيد من الأسئلة والإجابات عنها، استنادًا إلى أن الأجناس الأدبية الحقيقية غير مستقرة ولا نهائية، وبإمكان المبدع أن يأتي بما لا يتوقعه المتلقي في هذا المجال السردي أو غيره.

****

أما فيما يتعلق بجماليات هذه المقاربة في القصة القصيرة جدًا بالمملكة العربية السعودية من خلال نماذج مختارة من مدونة القاص حسن البطران، فيمكن اختزالها في النقاط الآتية:

١. قُدِّمت البنية التحديثية في القصة القصيرة جدًا في هذه المقاربة، بوساطة عشرة مداخل جمالية. وهي جماليات موجودة في أي إبداع، وفي السرديات خاصة، لكنَّ وجودها في خطاب القصة القصيرة جدًا يتشكل من خلال كونها بنية تحديثية في هذا الجنس الأدبي؛ بصفته آخر ما وصلت إليه الأجناس الأدبية في مستوى السرديات، وقد أسهمت الرقمية المعاصرة في تعزيز هذه الكتابة السردية من خلال التغريدات " التويترية".

٢. تعد الحكائية/ السردية/ القصصية العتبة الرئيسة أو اللازمة التوصيفية المبدئية التي تميِّز بين سردية القصة القصيرة جدًا وعدم سرديتها، بين كونها قصة وانتفاء

القصصية عنها... لأنَّ ولادة هذه القصة جاءت في زمكانية انفتاح الأجناس الأدبية وتداخلها والإعلاء من شأن شاعرية السرد وتسريد الشعر. ولا بد من الناحية الشكلية أن يُسمِّي القاص قصصه بهذا الاسم (قصة قصيرة جدًا)، حتى لا تغدو نصًا مفتوحًا أو قصيدة نثر أو بنية خواطرية أو غير ذلك.

٣. لعل التكثيف هو بيت القصة القصيرة جدًا، وجوهر تجنيسها، والأساس في تعريفها على أنها قصيرة جدًا، بما يمتلكه هذا القصر من نسبية جمالية، تنشأ في بنية سردية مكثفة، لا تقبل أي إسهاب أو ترهل، وفي الوقت نفسه لا يخل التكثيف بهذه البنية السردية القابلة للنثرية في مجرد جمل لا علاقة لها بالإبداع، عندما يعتقد بعض كتابها أن الإيغال في اختزالها ظاهرة صحيَّة، وهي في حقيقتها أنها تجهض هذه الكتابة.. من هنا ينبغي للتكثيف أن يكون ممارسة جمالية تحديثية واعية أو غير واعية لأهمية أن تكون القصة القصيرة جدًا كتابة جديدة، بما تمتلكه هذه الكتابة من جماليات تتحقق أولًا في تكثيفها بصفته وعيًا جماليًا، وثانيًا في ممارسة هذا التكثيف ممارسة إبداعية محترفة،يبدو أنها قد تحققت في قصص حسن البطران عمومًا، في مجموعاته الثلاث التي اعتمدتها هذه المقاربة مدونة تطبيقية لها.

٤. لابدّ أن تكون المفارقة أحد أهم منتجات البنية السردية المكثفة في القصة القصيرة جدًا، بالنظر إلى أنّ أهم تصوراتنا عن تعريف القصة القصيرة جدًا، يكمن في القول: إنها بنية سردية مكثفة، تعتمد على المفارقة عمومًا... والمفارقة هنا هي جمالية الرؤية السردية المكثفة، حيث يكون التكثيف قيمة بلاغية، لا بدّ أنها ستمتلك رؤية عميقة في مستوى الدلالات والإيحاءات... وهنا تحديدًا تُنجز المفارقة التي تظهر فيها القصة القصيرة جدًا، وهي تُحمَّل على التأويل

واستحضار المعنى الآخر المغاير لتسطّحها أو معانيها المباشرة، التي لا تكون في العادة غاية هذه الكتابة أو مقصديتها.. وبكل تأكيد، اشتغلت قصص البطران على هذه الإشكالية، الأمر الذي يجعلها بنية مفارقات في مستوى الرؤى والدلالات.

٥. عندما نتحدث عن التكثيف والمفارقة في بنية القصة القصيرة جدًا يغدو الرمز أحد مكونات هاتين الإشكاليتين (التكثيف والمفارقة)، وحينئذ ينبغي أن نقتنع كمتلقين بأن هذا الخطاب التكثيفي "التوروي"(من التورية) هو خطاب ترميزي، أو هذا ما يجدر به أن يكون عليه، حتى وإن كان في ظاهره عاديًا ومألوفًا ومباشرًا..!! وقد بدت لنا قصص البطران مسكونة بالرمزية الشفافة، إذ إنّ القصة القصيرة جدًا لا تقبل الرمزية بصفتها طلاسم أو لغة سريالية، غير قابلة للتفكيك والفهم.

٦. مم تتشكل اللغة السردية في القصة القصيرة جدًا؟! في كل تكويناتها هي بنية لغوية كأية لغة إبداعية أخرى، لكنها ذات خصوصية عالية في استخدام تقنيات اللغة، ولا يكاد قاص يختلف عن آخر بشأن بعض الملامح التي تميز اللغة في هذه القصة... فعندما تتفحص قصص حسن البطران في ضوء إشكاليات لغوية ثلاث، هي: تراكبية الجمل الفعلية، والثنائية اللغوية الضدية، ومرجعية التناص في سياق خلفية التلقي الثقافية والاجتماعية والسياسية وغيرها...تدرك جيدًا أنه لا يختلف عن جلّ القاصين المشتغلين في هذا السياق الإبداعي؛ إذ كانت جمله فعلية، وثنائياتها أو تقابلاتها عالية، ومرجعياتها التناصية لافتة.

٧. لا يمكن أن تقبل القصة القصيرة جدًا بنيات التفكك، والترهل، والتعددية، وتكسير وحدتها أو تماسكها...حتى لو جاءت هذه الآلية في سياق تحديثي

تجريبي في زعم بعضهم؛ لأن هذه القصة بصفتها بنية تحديثية متجددة تعتز كثيرًا بوحدتها وتماسكها، كإشكاليتين لا غنى عنهما. لذلك لا بدّ من أن تتحقق وحدتها في فكرتها من جهة، وفي تماسك حبكتها من جهة أخرى... وأظن أن القاص حسن البطران قد حرص على هذه الفعالية بوعي السارد الذكي، الذي ليس له مجال غير هذا المجال، أو التمسك بهذه التقنية المفضية إلى التكثيف والمفارقة معًا. وهذه ظاهرة جوهرية إيجابية في فن القصة القصيرة جدًا.

٨. أين تكمن الجرأة في هذه الكتابة القصصية القصيرة جدًا؟ بعض القاصين يظن أو يعتقد أنه يمتلك ناصية التحديث والتجريب في كتابة القصة القصيرة جدًا بمجرد أن يكتب بلغة جريئة أو مبتذلة في جرأتها.. من خلال الكسر واختراق التابو...!! بكل تأكيد، ليست الجرأة أن نحول اللغة إلى لغة جنسية فضائحية، أو هجوم على معتقد أو دين، أو إعلان للعصيان المدني أو السياسي.. فالجرأة إذن مضمون له شفافيته العالية...شفافية الكسر بدون صوت خطابي أو لغة إنشائية.. إنها جمالية السهل الممتنع؛ أي أن تهدم في الوقت الذي يراك فيه الآخرون بانيًا... وأن تشعرهم بأنك بانٍ، وفي حقيقة نصك أنك تكسر وتهدم في سياق المفارقة...والقاصّ البطران يدرك هذه الإشكالية ويمارسها في قصصه عمومًا.

٩. يغدو من فضول القول أن نتحدث عن شاعرية القصة القصيرة جدًا ومجازيتها..لأن هذه القصة مسكونة باللغة الشاعرية، إلى درجة أن تصل إلى مستوى قصيدة النثر أو تصل قصيدة النثر إلى مستواها. ولا أجد -شخصيًا- أي فارق جوهري بين هذين الخطابين، عندما تكون درجة الشعرية عالية في كليهما..ومع هذه الشاعرية تحتفظ هذه القصة بمجازيتها اللغوية، كما احتفظت

بإيقاعها الشعري المتوتر!! كأني هنا لا أبالغ إذا قلت: إن قصص البطران كلها تصلح لمقاربتها مقاربة شاعريةً مجازية.

١٠. ثمة علامات فارقة في بنية القصة القصيرة جدًا، تتأسس في حركية بنية هذا النص من العنوان إلى المفتتح (مرورًا بالحبكة) إلى النهاية والقفلة، في سياق حبكة لا تقبل التفكك والتعددية.. وهنا يمكن أن تُشكِّل العناوينُ بنيةً سيميائية إشكالية، كما تحمل الحركية في المتن عناصر الاكتشاف والإدهاش والصدمة والتحولات من خلال المفارقة وغيرها..والنص هنا هو المحك في بناء خصوصيته أو ذاتيته في مستويي الرؤى والجماليات، وإن انعدمت هذه الخصوصية بين كتاب القصة القصيرة جدًا.

١١. هناك مستوى شكلانية الكتابة القصصية القصيرة جدًا: طريقة العرض، والفراغات، واستخدام الخطوط، وعلامات الترقيم، والتقطيع السردي... هنا يستفيد القاص من الأجناس الأدبية والفنون الأخرى.. حيث يحضر الشكل الشعري لقصيدة التفعيلة في هذه الكتابة، ويكثر استخدام علامة الحذف، ويركز على الفراغات بين أسطر النص وحوله، وتستخدم الخطوط ذات البنية التشكيلية المنوعة... وهذا كله يصبّ في دائرة تكبير نص القصة القصيرة جدًا في صفحة واسعة جدًا بالنسبة إليه.

١٢. أخيرًا، تعد هوية القصة القصيرة جدًا الجمالية الكلية هوية تجريبية تحديثية بمجملها، وهي نهاية ما توصل إليه "خطاب السرديات"، وما زالت قضاياها وإشكالياتها الجمالية أحد فروع "علم السرد" وهي قابلة للتجدد والتنوع!! أما القاص حسن البطران فهو أحد القاصين المختصين في كتابة القصة القصيرة جدًا، وهو مكوّنٌ ما زال منقطعًا إبداعيًا عن ممارسة أي إبداع في أي حقل آخر –

فيما أتصور... وهذا المكون له دلالته الترميزية في مستوى خصوصية هذا الجنس الأدبي (القصة القصيرة جدًا) الذي غدا يأسر لبّ المبدعين الشباب على وجه التحديد، في زمكانية الرقمية وتغريداتها!!